



معنى الفن

تأليف: هريبرت ريد
ترجمة: سامي خشبة
مراجعة: مصطفى حبيب



0091356



Bibliotheca Alexandrina

الهيئة المصرية
العامة للكتاب

معنى الضن

معنى الفر

هربرت ريد

ترجمة: سامي خشبة



مراجعة: مصطفى حبيب

القراءة للجميع

مهرجان القراءة للجميع ٩٨
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

معنى الفن

هربرت ويد

ترجمة سامى خشبة

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

للفنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

مقدمة



ومازال نهر العطاء
يتدفق، تتفجر منه ينابيع
المعرفة والحكمة من خلال
إبداعات رواد النهضة
الفكرية المصرية وتواصلهم
جيلاً بعد جيل - ومازلنا
نتشبث بنور المعرفة حقاً
لكل إنسان ومازلت أحلم
بكتاب لكل مواطن ومكتبة
فى كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت
«مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء النفوس
ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم
للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو
تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد
من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان
أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن،
مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية
وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى
المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ
للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر
الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى
فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د . سمير سرحان



١ - ترتبط كلمة « الفن » في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون « تشكيلية » أو « مرئية » ، على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى . وهناك خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون ورغم أننا لم نهتم في هذه الملاحظات إلا بالفنون التشكيلية فإن قيامنا بوضع تحديد لما هو مشترك بين كل الفنون سيكون أفضل نقطة لانطلاق مناقشتنا .

كان شوبنهاور هو أول من قال بأن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى ، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام وكانت سببا في قدر كبير من سوء الفهم ، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة هامة . فقد كان شوبنهاور يفكر « ربما لأنها هي الأقدم تاريخيا » في المميزات المجردة للموسيقى ، ففي الموسيقى ، وفيها وحدها تقريبا ، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة ، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام في أغراض أخرى . ومن قبيل ذلك أن المهندس المعماري لا بد أن يعبر عن نفسه في المباني ذات الأغراض الترفيهية الأخرى وكذلك لا بد للشاعر أن يستخدم الكلمات التي تدور وتتداول في الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس . ويعبر الرسام عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي . وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذي يكون حرا تماما في خلق عمل من أعمال الفن تابع من وعيه الخاص ، وبدون هدف آخر غير

الامتناع . ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية ، أى الرغبة فى الامتناع ، ومن ثم يعرف الفن تعريفا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة . ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسا بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التى تدركها حواسنا .

٢ - لابد لأى نظرية عامة فى الفن ، من أن تبدأ بهذا الفرض : أن الانسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها ، كما ينتج تناسق معين متعلق بسطح وشكل وكتلة الأشياء ، وينتج فى صورة احساس بالمتعة ، بينما يؤدى الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا أو النفور . أن الاحساس بالتناسق الممتع هو الاحساس بالجمال ، والاحساس المضاد هو الاحساس بالقبح . ومن الممكن بالطبع أن يكون بعض الناس غير مدركين مطلقا للعلاقات النسبية فى الجانب المادى من الأشياء . وكما أن بعض الناس مصابون بعمى الألوان ، كذلك فإن آخرين قد يكونون عميانا بالنسبة للشكل والسطح والكتلة . ولكن كما أن الناس المصابين بعمى الألوان يعدون قلة نادرة بالقياس إلى غيرهم ، كذلك فإن لدينا كل الأسباب التى تجعلنا على الاعتقاد بأن الناس الذين لا يدركون أبدا الخصائص المربئة الأخرى للأشياء ، نادرون بقدر معادل ، وأكبر الظن أنهم غير متطورين .

٣ - هناك إثنا عشر تعريفا متدولا للجمال على الأقل ، ولكن التعريف المادى الحسى المجرد الذى قدمته منذ قليل (الجمال هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التى تدركها حواسنا) هو التعريف الأساسى الوحيد ، وعلى هذه القاعدة نستطيع أن نقيم نظرية للفن ، شاملة بالقدر الذى ينبغى لنظرية فى الفن أن تكون كذلك . ولكن قد يكون من المهم أن نؤكد منذ البداية النسبية الكاملة لهذا المصطلح : الجمال . والبديل الوحيد هو أن نقول أنه ليس للفن ارتباط ضرورى بالجمال - وهو موقف من المنطقى تماما أن نتمسك به إذا قصرنا إطلاق هذا المصطلح على مفهوم الجمال الذى أقامه الأغريق والذى استمرت عليه التقاليد الكلاسيكية فى أوروبا . أما موقفى أنا فهو أن انظر إلى الاحساس بالجمال على أنه ظاهرة متقلبة جدا ، ظهرت على مسار التاريخ فى وجوه لم تكن محددة على الإطلاق ، وكانت مخادعة على الدوام . ولابد للفن من

أن يتضمن كل هذه الوجوه ، كما أن الاختبار الذي يواجه كل دارس جاد للفن ، هو أنه مضطر مهما كان إحساسه بالجمال ، إلى أن يدخل في مجال الفن الوجوه الحقيقية لهذا الإحساس لدى الشعوب الأخرى وفي الأزمنة الأخرى . فإن الفنون البدائية والكلاسيكية والقوطية ، لذات أهمية متساوية بالنسبة لهذا الدارس ، كما أنه لا يهتم كثيراً بأن يقيم المقاييس النسبية الخاصة بتلك الفترات المرحلية للإحساس بالجمال لكي يميز بين كل ما هو حقيقي وزائف في كل مرحلة .

٤ - ترجع معظم مفاهيمنا الخاطئة عن الفن إلى الافتقار إلى الثبات في استخدام كلمتي الفن والجمال . بل ويمكننا أن نقول أننا لا نثبت إلا على سوء استخدامنا لهما . فنحن نزعم دائماً أن كل ما هو جميل يكون فناً ، أو أن كل ما هو فن جميل ، وأن كل ما ليس بجميل ليس فناً ، وأن القبح هو نقيض الفن . ويمكن هذا التعريف للفن والجمال وراء كل المضاعف التي تواجهنا في تقييم الفن ، بل ويلعب هذا الزعم - لدى من يتمتعون بإحساس حاد بالانطباعات الجمالية بشكل عام - يلعب دور الرقيب غير الواعي في حالات خاصة حينما لا يكون الفن جمالاً . ذلك لأنه ليس من الضروري أن يكون الفن جمالاً : إن هذا لا يمكن أن يقال على الدوام أو بكثير من الضجيج . فسواء نظرنا إلى المشكلة من الزاوية التاريخية (واضعين في اعتبارنا ما كان الفن عليه في العصور الماضية) ، أو من الزاوية الاجتماعية (ناظرين إلى حالة الفن في وجوهه الحالية على نطاق العالم كله) ، فإننا نجد أن الفن كان أو هو غالباً ما يكون ، شيئاً لا جمال فيه .

٥ - يعرف الفن ، كما قلت منذ قليل ، بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة ، وهكذا يدفع الناس إلى الاعتراف بأن الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فنوناً . ورغم أن هذه النظرية سرعان ما تصبح شيئاً غير مقبول عقلاً ، فقد قامت عليه مدرسة بكاملها في علم الجمال ، بل إن هذه المدرسة كانت حتى وقت قريب هي المدرسة السائدة . وقد خلفتها الآن بصورة أساسية نظرية في علم الجمال ، مستمدة من بنديتو كروتشه . ورغم أن نظرية كروتشه قد قوبلت بطوفان من النقد ، فإن مبادئها الأساسية ، القائل بأن الفن يتحدد بشكل كامل حينما يعرف باعتباره (حدساً ، أو مشاهدة عقلية intuition ، قد أثبت أنها أكثر من النظريات

السابقة وضوحا . وأصبحت الصعوبة هي تطبيق نظرية تعتمد على مثل هذه المصطلحات الغامضة مثل « الحدس » ، « النزعة الغنائية » . ولكن النقطة التي نلاحظها على الفور ، هي أن هذه النظرية المحكمة الشاملة عن الفنون ، تنطلق على نحو مقبول جدا ، دون حاجة إلى كلمة الجمال .

٦ - من المؤكد أن مفهوم الجمال ، يتمتع بمفردى تاريخى محدد . وقد ظهر هذا المفردى فى اليونان القديمة ، وأصبح نقطة انطلاق لفلسفة معينة فى الحياة . وقد كانت تلك الفلسفة من الفلسفات التى تطلق الصفات البشرية على الله Anthropomorphic فقد مجدت كل القيم الانسانية ، ولم تر فى الآلهة غير بشر تضخمت أحجامهم . وكان الفن ، كما كان الدين ، تجسيدا للطبيعة ، وللإنسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة . وكان نموذج الفن الكلاسيكى وهو أبوللو بلفدير أو أفروديت ميلوس ، مثالا كاملا لنماذج انسانية ، تشكلت بصورة كاملة ، ووضعت نسبها بصورة كاملة ، نبيلة وسامية ، كانت بكلمة واحدة : جميلة . وقد ورثت روما هذا النموذج من الجمال ، وبعث من جديد فى عصر النهضة . وما زلنا نعيش على تقاليد عصر النهضة ، وما زال الجمال بالنسبة لنا مرتبطا بشكل حتمى بتجسيد نموذج للانسانية أنتجه شعب قديم فى أرض بعيدة ، نموذج بعيد عن ظروفنا القائمة فى حياتنا اليومية . وربما كان هذا المثال طيبا كائى مثال آخر ، ولكننا يجب أن نتحقق من أنه ليس مثالا واحدا من بين العديد من المثل الممكنة فهو يختلف عن المثال البيزنطى ، الذى كان الهيا أكثر منه انسانية ، وكان ذهنيا مجردا مناقضا للحياة . وهو يختلف عن المثال البدائى ، الذى ربما لم يكن مثالا على الإطلاق ، وإنما أقرب لأن يكون استرضاء واستعطافا ، وتعبيرا عن الخوف فى مواجهة العالم الغامض الشديد القسوة . وهو يختلف أيضا عن المثال الشرقى ، وهو المثال المجرد أيضا ، إلا انساني ، الميتافيزيقى ، وإن كان غريزيا أكثر منه ذهنيا . ولكن عاداتنا فى التفكير تعتمد اعتمادا كبيرا على ما ننزود به من الكلمات ، حتى أننا نحاول ، رغم أن محاولتنا جميعا تذهب سدى ، أن نرغم هذه الكلمة الواحدة « الجمال » لكى تخدم أغراض كل تلك المثل كما يعبر عنها الفن . والحق أننا إذا ما كنا أمناء مع أنفسنا ، فسيكون من المقدر علينا أن نشعر عاجلا أو آجلا بأننا نرتكب جريمة تشويه الألفاظ . فإن تمثالا أغريقيا لأفروديت ، أو صورة بيزنطية للعداء ، أو دمية وحشية من غيانا الجديدة أو ساحل العاج لا يمكن أن تنتمى جميعا إلى نفس المفهوم

الكلاسيكي عن الجمال . إذ لا بد لنا من أن نعترف بأن هذا الأخير على الأقل لا يمكن أن يكون غير جميل أو قبيح ، إذا ما كان للكلمات أى معنى دقيق . ومع هذا فمهما كانت كل هذه الأشياء جميلة أو قبيحة ، فإنها قد توصف وصفا مشروعا بأنها أعمال من أعمال الفن .

٧ - لا مناص لنا من أن نسلم بأن الفن ليس مجرد تعبير عن مثل أعلى واحد بعينه في صورة تشكيلية . وإنما هو تعبير عن أى مثل أعلى مهما يكن يستطيع الفنان أن يعبر عنه تشكليا . ورغم أنني أعتقد أن لكل عمل من أعمال الفن مبدءا معيناً ، أو شكلا أو خطة بنائية تحكمه إلا أنني لا أستطيع أن أؤكد على هذا العنصر بصورة واضحة المعالم ، لأنه كلما درس المرء بناء الأعمال الفنية التي تعيش بفضل مظهرها الجذاب والمباشر ، كلما أصبح من الصعب أن ينزل بهذه الأعمال إلى مستوى القلب الواضح البسيط . فلقد كان واضحا حتى للأخلاقيين في عصر النهضة أنه « لا يوجد جمال ممتاز لا يتمتع ببعض الغرابة في أبعاده النسبية » .

٨ - ومهما كان تعريفنا للاحساس بالجمال ، فلا بد لنا على الفور من أن نصفه بأنه تعريف نظري ، فإن الاحساس المجرد بالجمال ليس إلا القاعدة الأساسية للنشاط الفني . فالتناس الإحياء هم من يفسرون هذا النشاط ، كما أن نشاطهم خاضع لكل تيارات الحياة العابرة . وهناك مراحل ثلاث :

الأولى : مجرد تصور المميزات المادية - الألوان والأصوات والحركات ، وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة الأخرى .

والثانية : هي تنظيم مثل هذه التصورات في أشكال وصور ممتعة . وقد يقال أن الحس الجمالي ينتهي بانتهاء هاتين العمليتين ، إلا أنه لا بد من مرحلة ثالثة حينما يتم مثل هذا التنظيم للتصورات لكي يتطابق مع حالة من الشعور أو الاحساس كانت موجودة من قبل . حينئذ نقول أن الشعور أو الاحساس قد نال « تعبيرا » عنه . أننا نكون على حق عندما نقول بهذا المعنى أن الفن تعبير - لا أكثر ولا أقل . إلا أنه من الضروري دائما أن نتذكر - وهو الشيء الذي يفشل اتباع كروتش في بعض الأحيان في تحقيقه - أن التعبير بهذا المعنى هو عملية أخيرة تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسي ومن التنظيم الشكلي ، (المتع) . ومن الممكن بالطبع أن يخلو التعبير تماما من التنظيم

الشكل ، ولكننا - في هذه اللحظة - سنمتنع تماما عن أن نسميه فنا ، بسبب نفس ابتعاده عن هذا التنظيم .

ويهتم علم الجمال ، أو علم التصور ، بالعمليتين الأوليين فحسب ، إلا أن الفن يندرج تحت تلك القيم ذات النوع الوجداني . ويمكن أن يقال أن كل ما نراه من اضطراب في المناقشة الدائرة حول الفن ، إنما يرجع إلى الفشل في المحافظة على وضوح تلك التفرقة ، فإن الأفكار المتطعة بتاريخ الفن فحسب تطرح في مناقشات حول مفهوم الجمال ، ويختلط هدف الفن ، وهو الذى يقتصر على نقل المشاعر ، يختلط بشكل لا يمكن الخلاص منه ، بسميزات الجمال وهى التى تقوم على المشاعر المنقولة عن طريق اشكال معينة .

٩ - أن العنصر الدائم في البشرية الذى يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن ، هو حساسية الانسان الجمالية . أنها الحساسية الثابتة . أما الشيء المتغير فهو الفهم الذى يقيمه الانسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية ، وإننا لندين لهذين العاملين ، بالعنصر المتغير في الفن - وهو ما يمكن أن نسميه ، التعبير . وأننى لست متأكدا من سلامة استخدام كلمة « التعبير » كتنقيض لكلمة « الشكل » . وتستخدم كلمة « التعبير » للتدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ، ولكن النظام أو القيود التى يحقق الفنان الشكل عن طريقها هى نفسها وسيلة للتعبير . ورغم أنه يمكن تحليل الشكل إلى مصطلحات ذهنية ، مثل المقياس والتوازن والايقاع والتناغم ، إلا أنه أمر يرجع إلى الذوق حقا في أصله ، فهو لا يعتبر انتاجا ذهنيا في التطبيق العملي الذى يقوم به الفنان . أنه بالأحرى نوع من الشعور الوجه والمحدد ، ونحن حينما نصف الفن بأنه « الرغبة في التشكيل » ، فإننا لا نتخيل نشاطا ذهنيا شاملا وإنما نتخيل نشاطا غريزيا شاملا . ولهذا السبب فإننى لا أعتقد أن بإمكاننا القول بأن الفن البدائي هو شكل أكثر انحطاطا للجمال عن الفن الاغريقى . فرغم أنه قد يمثل نوعا أكثر انحطاطا من الحضارة ، إلا أنه يعبر عن إحساس غريزي بالشكل متساوم مع الفن الاغريقى ، بل وقد يكون أكثر منه حساسية في هذا المجال . أن فن مرحلة ما ، لا يعد معبرا عن هذه المرحلة إلا إذا كنا نحاول التمييز بين عناصر الشكل وهى عناصر عالية ، وبين عناصر التعبير وهى عناصر محلية موقوتة . وهكذا فنحن لا نستطيع أن نقول أن « جيوتو » بالنسبة للشكل ، يأتى في مرتبة أدنى من ميكلائيلو . أنه قد يكون

أقل تعقيدا ولكن الشكل لا يقيم على أساس درجة تعقيده . وبصراحة ، فأننى لا أعرف كيف يمكن لنا أن نحكم على الشكل الا على أساس نفس الغريزة التى خلقتها .

١٠ - حاول الناس ، منذ أيام الفلسفة الاغريقية أن يعثروا فى الفن على قانون هندسى ، ذلك لانه إذا كان الفن (ذلك الذى عرفوه بالجمال) هو التناغم ، وإذا كان التناغم هو النتيجة المنطقية الدقيقة للعلاقات النسبية ، فسيبدو من المعقول أن نزع من تلك العلاقات تتمتع بصفة الثبات . وهكذا ظلت العلاقات النسبية الهندسية المعروفة باسم « القطاع الذهبى » مفتاحا لفوامض الفن ، ولما كانت هذه العلاقات على هذه الدرجة من العالمية فى تطبيقها ، لا فى مجال الفن فحسب ، وإنما فى مجال الطبيعة أيضا ، فلقد نظر اليها فى بعض الأزمنة بنوع من التبجيل الدينى . بل لقد قام أكثر من كاتب من كتاب القرن السادس عشر بربط اجزائها الثلاثة بالثالث المقدس . وقد صيغت هذه العلاقات فى فرضيين من فروض اقليدس : الكتاب الثانى ، الفرض الثانى : (يقطع خط مستقيم معين عند نقطة بحيث يكون المستطيل المكون من مجموع الخط واحد اجزائه مساويا للمربع المنشأ على الجزء الآخر) ، وفى الكتاب السادس الفرض الثلاثين : (النسبة بين الجزء الأصغر والاكبر تساوى النسبة بين الجزء الاكبر والكل) . والصيغة العادية هى : يمكن أن يقسم خط معين بحيث تكون النسبة القائمة بين الجزء الاقصر والجزء الأطول مساوية للنسبة بين الجزء الأطول ومجموع طول الخط نفسه . ويظهر الفرض الناتج بصورة أولية فى النسبة القائمة بين ٥ ، ٨ (أو ١٢ : ١٣ ، ٢١ : وهكذا) ، بيد أن الناتج لم يكن على هذا النحو من الدقة وإنما كان على نحو ما نعرفه فى الرياضة بالعدد الأصم . ولم يكن ما اضافته هذا القول إلى غموضها الشهير قليلا . فهناك قدر كبير من الكتابات حول هذا الموضوع ، إذ بدأ الناس منذ منتصف القرن الماضى تقريبا فى معالجته معالجة جديدة للغاية . وقد حاول الكاتب الالمانى زايسنج أن يثبت أن القطاع الذهبى هو السبيل إلى فهم كل الدراسات المورفولوجية ، فى كل من الطبيعة والفن ، كما نظر جوستاف تيودور فيختر مؤسس علم الجمال التجريبي ، الذى نشرت أعماله الأساسية فى السبعينات من القرن الماضى ، نظر إلى هذا الموضوع باعتباره واحداً من أهم موضوعات بحثه . ومنذ ذلك الحين اهتم كل مؤلف فى علم الجمال تقريبا بأن يضمن عمله شيئا من التفكير فى هذه المشكلة .

وقد زعم متطرف مثل زايسنج أن هذا البحث هو السائد في كل مكان من أعمال الفن ، ولكن الأبحاث التالية له لم تثبت زعمه . ومهما يكن من شيء ففي استطاعتنا أن نفرض أن الفنان الجيد يطبق هذا القطاع ، بوعى ، في عملية بناء عمله ، أو أنه يكتشفه بشكل حتمى عن طريق إحساسه الغريزى بالشكل .

وقد استخدم القطاع الذهبى على الدوام لضمان النسبة الصحيحة بين الطول والعرض في المستطيلات التى تصنعها النوافذ والأبواب ، وإطارات الصور وأوراق الكتب أو الصحف . لقد قيل أن كل جزء من الكمان الجيد الصنع يخضع للقانون نفسه ، كذلك فهم الناس أهرام مصر عن طريقه كما كان من السهل أن تقصر العلاقات النسبية القائمة في الكاتدرائيات القوطية : النسبة بين طول ليوان الكنيسة وجزئها المسقوف إلى صحنها المكشوف ، ونسبة العמוד إلى العقد ، ونسبة القمة المدببة إلى البرج ، وهكذا . كما استخدمت العلاقة النسبية كثيرا جدا أيضا في فن الرسم : نسبة الفراغ فوق خط السماء إلى الفراغ من تحته ، ونسبة المقدمة إلى الخلفية ، كما استنتجت تقسيمات متطابقة مختلفة مشابهة من القطاع الذهبى . وتعتبر رسومات بييرو ديلا فرانشيسكا أمثلة دقيقة على التنظيم الهندسى .

١١ - ولم يكن القطاع الذهبى هو الذى استخدم وحده ، وإنما استخدمت أيضا كثير من النسب الهندسية ، مثل المربع القائم داخل المستطيل على ضلع عرض المستطيل نفسه ، استخدمت هذه النسب في عدد لا نهاية له من التركيبات لضمان التناغم أو الاتساق المطلوب . وهذه اللانهاية النسبية لمثل هذه التركيبات هى التى تحول دون أى شرح ميكانيكى للاتساق الكلى لأى عمل من أعمال الفن ، ذلك أنه رغم ثبات مقاييس العملية وموازينها إلا أنها تتطلب نوعا من الغريزة والحساسية لاستخدامها في انتاج تأثير رقيق . وقد أحب أيضا أن أطرح فرضا قائما على أوزان الشعر . فمن المعروف جيدا أن أى وزن منتظم تماما في الشعر يكون من الرتبة بحيث لا يمكن احتماله . وقد حقق الشعراء حريتهم أزاء أوزانهم ، فعكسوا جزئيات الأوزان ، وهكذا أمكن أن ينعكس اتجاه الإيقاع كله . وكانت النتيجة أكثر جمالا بصورة لا تقارن . وب نفس الأسلوب ، قد تكون بعض النسب الهندسية المعينة ، وهى النسب التى ورثناها من بناء الكون ، هى المقاييس المنتظمة التى يبتعد عنها الفن بدرجات

متفاوتة . وتتحدد مسافة هذا البعد ، مثل تنوع الشاعر لايقاعه ومقياسه لا عن طريق القوانين ، وإنما عن طريق غريزة الفنان وحساسيته . وإننى لاشعر أن مثل هذا الفرض ، ينال من الاثبات أكثر مما ينال من النقض ، عن طريق تحليل مماثل عن الاوانى الاغريقية وضعه مستر جاى هامبيدج (التناسب الدينامى ، مطبعة جامعة اكسفورد سنة ١٩٢٠) ، وهو أكثر التحليلات الهندسية الصحيحة التى أعرفها عن الفن نجاحا . فان الاوانى الاغريقية تتفق فعلا مع قوانين هندسية صحيحة ، وهذا هو السبب فى أنها فى كمالها على مثل هذه الدرجة من البرودة وانعدام الحياة . فانك لتجد على الدوام حيوية أكثر وبهجة أكبر فى إناء غير معقد لأحد الفلاحين . ومن المؤكد أن اليابانيين ، يشوهون - عامدين - الشكل الذى ينشأ تلقائيا على عجلة الفخار ، لأنهم يشعرون أن الجمال الحقيقى ليس منتظما بهذه الصورة .

١٢ - قد يعنى التشويه ابتعادا عن التناغم الهندسى المنتظم . او بشكل أكثر تعميما ، يتضمن التشويه عدم إهتمام بالنسب التى يقدمها العالم الطبيعى . وعلى ذلك يمكننا أن نقول ، أن هناك تشويها من نوع ما موجود فى كل الفنون ، بصورة عامة ، وربما كان بصورة متناقضة . فقد شوه النحت الاغريقى نفسه من أجل الاقتراب من المثال . إذ لم يكن خط الانف والحاجب أبدا يمثل هذه الاستقامة فى الواقع بل ولم يكن الوجه يعضاوي بهذا القدر ، ولم يكن النهدان مستديرين بهذه الصورة ، كما تتمثل هذه الاعضاء مثلا فى تمثال افروديت ميلوس . ومن المؤكد أنه من الصعب أن نعثر على أى عمل من أعمال الفن قبل عصر النهضة الايطالية لا يبتعد بطريقة أو بأخرى عن الحقيقة . ففي القرن السادس عشر ، حدث أن أصبحت نزعة التماثل الحرفى شائعة ، نتيجة لسوء فهم هدف الفن الكلاسيكى . ولكن هذا لم يستمر لفترة طويلة : ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر ، هجر الناس لسبب أو لآخر مفهوم النهضة عن الفن ، ولم يحدث الا فى القرن التاسع عشر ، ذلك القرن الملء بالمجددين المزييفين ، أن أصبح التماثل الحرفى عاديا مرة أخرى .

ومع ذلك فان هناك درجات متفاوتة من التشويه ، ونستطيع أن نقول ، أن واحداً من تلك التمرينات لا يهدف إلى تحويل الحقيقة إلى صورة مثالية . وليس من حق المتفرج أن يحتج الا حينما تنتهك حرمة الطبيعة . فمن الممكن أن يرسم خط الحاجب والانف مستقيما ، ولكن لا يصح أن ترسم الساق ملتوية

بشكل يستحيل تصوره . فالمسألة هنا تتوقف على الدرجة ، ولكن من المفروض أن تصل إلى درجة الاختلاف الكامل . ولكن أين يمكننا أن نرسم خطاً فاصلاً بين الدرجتين ؟ أننا إذا تركنا الفن الأغريقي جانباً ونظرنا إلى الفن الكلاسيكي المبكر أو إلى الفن الصيني فسنجد أن التشويه قد قطع شوطاً بعيداً حتى ضاع التماثل الحرى تماماً ، ولا نجد أمامنا إلا تخطيطاً هندسياً فحسب . وفي الفن البيزنطي نجد أن الرغبة في إعطاء نوع من التماثل الرمزي مع مثال معين قد حرمت الأشكال الانسانية من انسانيته (شكل ٣٠) . فالمسيح على حجر العذراء ليس طفلاً ، ولكنه تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته ووقاره . وفي الفن القوطي ، يرسم كل شيء لكي يساهم في سعى الكاتدرائية المفرد لكي تعبر عن الطبيعة المتسامية للأحاساس الديني ، وهنا تغطي رمزية الفن البيزنطي على مثالية الفن الأغريقي ، ذلك أن هدف الفنان ليس هو التماثل الحرى مع الواقع . وفي الفن الصيني ، والفن الفارسي ، وفي الفن الشرقي عموماً ، تستخدم الدوافع ، لا بشكل واقعي ، وإنما بأسلوب حسي - أي أنها تساهم فحسب في حيوية تخطيط الفنان وإيقاعه العام .

وكل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف أملتة إما رغبة الفنان في وضع شكل معين ، أو رغبته في إيجاد كتلة أو شكل موجد أو متوازن ، أو أملتة رغبته في صنع شيء متعال عن الواقع ، شيء روحي . واعتقد أنه من الممكن أن يظن أن الهدف الثاني ، وهو الرغبة في إعطاء الفن صبغة رمزية ، ليس هدفاً جمالياً بصورة دقيقة . فإن أعمالاً قليلة من أعمال الفن ، هي التي يمكن أن تكون مؤثرة مثل الكنائس البيزنطية في راينا ، ولكن الفن هو - جزئياً - من صنع الزمن . ويمكننا أن نقول أن الانطباعات الناتجة ليس انطباعاتاً فنياً خالصاً ، ولكنه انطباعات تاريخية في ناحية منه ، ودينية في ناحية أخرى ، ومناخية في ناحية ثالثة - كما أنه لا يصح إرجاعه - على هذا الامتداد - إلى قوة الفنان . فأنك إذا عزلت الفن ، فستنزل به إلى مستوى عناصر الشكل واللون .

١٣ - إن الأسباب النفسية التي تدفع الفنان (والفنان الكامن في كل منا) إلى أن يعبر عن نفسه في شكل من الأشكال ، دوافع غامضة ، رغم أنه لا شك في إمكانية توضيحها على أساس فسيولوجي . ولكن الفريزة التي تدفعنا إلى أن نضغ أضراراً لا ضرورة لها على ملابسنا ، وأن نطابق بين ألوان جواربنا ،

وأربطة عنقنا أوقيعاتنا وستراتنا ، والتي تدفعنا إلى أن نضع الساعة في منتصف سجاف المدفأة وأن نضع البقدونس حول شريحة اللحم الباردة ، هي نفسها المثيرات البدائية غير المهدبة للغريزة التي تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافع في شكل من الأشكال . فالتحات الذي نحت الجواد الصيني المرسوم في كان بوسعه أن ينحت جواده بصورة أكثر واقعية في غير ما جهد كبير ، ولكنه لم يكن مهتما بتشريح الجواد ، لأن الجواد قد بعث في ذهنه تخطيطا معيناً لمجموعة من الكتل المنحنية ، فكان على التواء العنق ، واستدارات المعرفة ، وانحناءات الكفلين والسيقان ، أن تشوه لكي يتم تنفيذ هذا التخطيط . وكانت النتيجة شيئاً ليس شديد الشبه بالجواد - بل هو في الواقع شيء غالباً ما يؤخذ خطأ على أنه أسد - ولكنه مهما يكن من شيء عمل مؤثر جداً من أعمال الفن .

ومن المصادفات أن هذا الجواد الصيني ينتسب إلى أعظم فترات الفن الصيني الأمر الذي يحمل الإنسان المرتاب إلى أن يسلم بأنه عمل فنى جيد . ولكن حينما نأتى إلى عمل حديث من أعمال الفن ، إلى رسم مثل « راحة الموديل » بريشة هنرى ماتيس ، فإن إحساساً عميقاً بالعداء يثور حينئذ . ومع ذلك فإن المبدأ الذى يتضمنه العملان واحد في الحالتين ، فإن ماتيس ليس مهتماً بالموديل باعتبارها كائنات حيا ، كما أنه ليس مهتماً بالنظر من أجل خصائصه البنيائية ، ولكن هذه الأشياء قد بعثت عملاً مشروعا من أعمال الفن فحسب ، ولكنه أيضا أدراك حدسى للموضوع أكثر حيوية بكثير من أى عمل يمكن أن ينجزه التقليد والتماثل الحرفى .

إن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الفن . يمكننا أن نقول مؤقتاً ، أنه رغم أن العمل الفنى يتضمن دائماً شكلاً من الأشكال ، فإن الأشكال جميعاً ليست بالضرورة عملاً من أعمال الفن . ويتضمن « العمل الفنى » عادة درجة معينة من التعقيد ، فنحن نحول المصطلح إلى تصميم هندسى بسيط من الدوائر والمثلثات ، بل ونحوه إلى التصميم الموهوش ، وإن كان متكاملًا ، لبساط مصنوع على الآلة ، رغم أن مثل هذه الأشكال قد تكون جيدة التوازن أو التطابق الكامل .

١٤ - إن ما نتوقعه حقاً في العمل الفنى هو عنصر شخصى معين - إذ أننا نتوقع من الفنان أن يتمتع ، إن لم يكن بعقل متميز ، فبحساسية متميزة على

الأقل . أننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شيء أصيل - هذا العنصر الشخصي هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم . وهذا التوقع هو الذى يؤدي إلى سوء فهم أكيد لطبيعة الفن ، لأنه يمنع الإنسان المباشر من رؤية كل الاعتبارات الأخرى . إذ ينبك مثل هذا الإنسان على مضمون صورة معينة أو مدلولها حتى أنه لينسى أن الحساسية وظيفة سلبية للإطار الإنسانى ، وأن الأشياء الموضوعية المنعكسة على حساسية إنسان ما ، تتمتع بوجودها الموضوعى الخاص . وحينما ينتقل من الحساسية إلى السخط الأخلاقى ، أو مختلف الحالات الشعورية المتضخمة من أى نوع ، حينئذ يصبح العمل الفنى - على هذا المدى - مفتقدا للوضوح والشفافية . وهذا يعنى أنه من العدل والافتناع أن نصف العمل الفنى بأنه تصميم معين محمل بقدر من الحساسية .

١٥ - ربما كان من الواجب أن نحدد كلمة « التصميم » Pattern بصورة أكثر دقة . فهي تتضمن فى استخدامها العادى - شكل قطعة من القماش مثلا - توزيع الخطوط والألوان فى تكرارات معينة محددة . فالشكل يتضمن درجة معينة من الانتظام داخل حدود إطار من التخصيص - ففى الصورة يكون هذا الإطار هو إطار الصورة بالتحديد . ونحن نعرف أن وراء هذا المفهوم البسيط عن التصميم درجات متزايدة من التعقيد ، وأول هذه الدرجات ، هى التناسق ، فبدلا من تكرار تصميم ما فى متتاليات متوازنة ، يعكس التصميم أو يقلب تماما . ومن المحتمل أن يكون منهج هذه العملية قد تكون خلال بعض اللحظات التكنيكية المناسبة فى عملية النسيج . فبدلا من التكرار ، نحصل على توازن دقيق ، مثلما نرى فى صورة الحيوانات المتقابلة الشائعة جدا فى الفن الشرقى . وكانت درجة التعقيد التالية ، هى التخلي عن التوازن المتطابق بين طرفين فى صالح التوازن الشائع فى العمل الفنى كله . فإن للعمل الفنى نقطة محورية خيالية (متشابهة لمركز الثقل) وحول هذه النقطة ، تتوزع الخطوط والسطوح والكتل بالطريقة التى تكفل لهم أن « يستقروا » فى حالة التوازن والتعادل الكامل .

١٦ - سوف نقوم بتحديد الشكل فيما بعد (انظر الفقرة رقم ٢٦) إلا أنه ليس هناك ما هو غامض حقا فى هذا المصطلح . والقاموس يقدم المعنى على أنه « الهيئة ، ترتيب الأجزاء ، جانب مرئى » ، وليس شكل عمل فنى ما بأكثر من هيئته ، أو ترتيب أجزائه ، أو جانبه « المرئى » . فأننا سنجد شكلا حالما كانت

هناك هيئة . وحالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضهما لكى يصنعوا نسقا مرثيا . ولكننا من الطبيعى حينما نتحدث عن شكل عمل فنى ما ، فإننا نضمن كلامنا ، أنه شكل « خاص » بطريقة معينة ، أو أنه شكل يؤثر فينا بطريقة معينة .

ولا يتضمن الشكل معنى الانتظام ، أو التوازن أو أى نوع من التوازن الثابت . فاننا نتحدث عن شكل الرجل الرياضى ، ونحن نعنى تماما نفس الشئ الذى نعنيه ونحن نتحدث عن شكل عمل فنى . والرجل الرياضى يكون ذا شكل جميل حينما لا يحمل جسمه لحما زائدا ، وحينما تكون عضلاته قوية ، ومشيته جميلة وحركاته اقتصادية غير متعبة . إننا نستطيع أن نقول نفس الشئ تماما عن تمثال أو صورة . ولننظر إلى صورة على سبيل المثال ، ولنر ماذا يحدث حينما ننظر إليها . لسوف نزعم أنها صورة جيدة ، وأنها ، كما يقول المثل « تحركنا » .

١٧ - المثال الذى سأتناوله هو رسم ملون بريشة الفنان اليابانى العظيم كاتسوتشيكا هوكوساى (١٧٦٠ - ١٨٤٩) . وعلينا بجانب اعترافنا للصورة بأنها صورة جيدة ، أن نفترض أن الشخص الذى سينظر إليها فى حالة عقلية سوية . أن كل ما هو ضرورى فيه ، هو أنه يتمتع بعقل « مفتوح » بصورة كاملة . أنه يجب الا يتوقع أن يرى نوعا بذاته من الصور ، بل ولا حتى صورة تماثل تلك التى سيرها . أنه لا يفعل شيئا الا أن يسير بالقرب من المكان ، لا يفكر فى شئ بعينه ، ثم ينتهى إلى الوقوف أمام هذا الموضوع اما ما يحدث بعد هذا فهو أمر يتعلق إلى حد كبير بالجنسية والجنس . ولكننا سنتناول المشكلة من أكثر جوانبها غموضا ، ولنفترض أن متفرجنا رجل انجليزى عادى . فاذا وقف مراقب ذو خبرة ، مختبئا بحذر وراء احدى الستائر ، فانه سيلاحظ اتساع عينيه ، بل وسيلاحظ انحباس أنفاسه ، وربما سمع منه صوتا يدل على الاندهاش . وهو قد يتسمر هناك ، ربما لثلاثين ثانية . وربما لخمس دقائق ، ثم سيمضى فى طريقه ، وربما كتب خطابا فيما بعد ، حيث تنفجر صدمة الفرح التى تلقاها بتلك الصورة السلبية ، تنفجر فى فيض من المبالغات الفريدة .

١٨ - لقد اخترعت نظريات عديدة لتفسير أعمال العقل فى مثل هذا الموقف ، ولكن معظم هذه النظريات تخطئ فى رأى ، عن طريق المبالغة فى

تقدير تأثير الحدث والحاحه . إننى لا أصدق أن شخصا ذا حساسية واقعية ، يمكن أن يقف أبدا أمام صورة ما . ثم بعد عملية تحليل طويلة يعلن أنه قد تمتع بها . إننا أما أن نحس عند النظرة الأولى وأما ألا نحس أبدا . ومن الطبيعى أن تكون هناك لحظات ، حيث لا يكون من الممكن أن يتلقى المتفرج انطبعا تلقائيا دائما لسبب أو لآخر : يجب أن يعزل العمل الفنى على الدوام . إن أعمالا فنية عديدة - كواجهة الكاندرائية القوطية مثلا - تكون بناء معقدا مكونا من عدة أعمال فنية منفصلة ، ولا يضمها الا وحدة بسيطة في المفهوم أو التنفيذ ، ولكن هذا هو التكيف الوحيد الذى تصنعه الحاجة . إننا نقول أن عملا فنيا معينا « يحركنا » ، وهذا تعبير دقيق . فالعملية التى تحدث داخل المتفرج عملية وجدانية ، فهى تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التى قد يربطها العالم النفسانى بكتائفة ما . ولكن ربما كانت الحقيقة هى ما قالها اسبينوزا وكان أول من أبرزها (في الجزء الخامس من كتاب « الأخلاق » ، الفرض الثالث) وهى أن العاطفة تصبح عاطفة حالمًا تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها . وأكثر النظريات نجاحا من بين تلك النظريات التى تقبل فكرة التأمل الطويل التلقائى ، هى نظرية اين فوهلونج Einfühlung وما كتب عن هذه النظرية ضخّم جدا ، ولكنها حصلت على التعبير الكلاسيكى عنها على يد تيودور ليبس Theodor Lipps وهو واحد من أعظم من كتبوا في علم الجمال . وقد ترجمت كلمة Empathy إلى Einfühlung « تسرب الانفعال » ، أو « انتقال الانفعال » ، على قياس Sympathy - التعاطف - وكما أن كلمة التعاطف Sympathy تعنى الاحساس « مع » ، فإن كلمة تسرب الانفعال Empathy تعنى الاحساس « في » فأننا حينما نشعر بالتعاطف مع الانسان المحزون فأننا نعيد تمثيل احساسات الآخرين في أنفسنا ، وحينما نتأمل عملا فنيا ، فأننا نرّج بأنفسنا ، داخل إطار هذا العمل الفنى ، وستحدد مشاعرنا تبعا لما سنجد هناك ، وتبعا للمكان الذى نحتله . وليس من الضروري أن تكون هذه التجربة مرتبطة بملاحظتنا للأعمال الفنية ، فمن الطبيعى أننا نستطيع أن « نرّج بأحاسستنا في » أى شيء نلاحظه . ولكننا حينما نعمم القضية بهذا الشكل ، لا يكون هناك سوى تمييز ضئيل بين تسرب الانفعال والتعاطف . إننا إذا ما نظرنا إلى هذا الرسم اليابانى ، فسينجذب انتباهنا إلى الرجال في القوارب ، ولابد أننا سنشعر بالتعاطف معهم في خطرهم ، ولكن إذا تأملنا الرسم باعتباره عملا فنيا ، فستستثير انسيابية الموجة الهائلة مشاعرنا

إننا نلج في حركتها المتصاعدة ، وسنشعر بالتوتر القائم بين جيشانها وبين قوة ثقلها ، وبينما تتكسر رأس الموجة إلى زيد متناثر ، فإننا نشعر بأننا نحن أنفسنا نمد مخالبتنا الغاضبة لكي تستند إلى الأشياء القريبة تحتنا .

١٩ - إن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية ، إذ تكون مشاعرنا - بصورة طبيعية - مكبوتة مضغوطة . إننا نتأمل عملا فنيا ، فنشعر بشيء من التنفيس عن مشاعرنا بل إننا لا نشعر بهذا التنفيس فحسب - والتعاطف نوع من التنفيس عن المشاعر - ولكننا نشعر أيضا بنوع من الاعلاء ، والعظمة والتسامي . وهنا ، يكمن الاختلاف الاساسي بين الفن والاحساس العاطفي ، فالاحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر ، ولكنه أيضا نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان . والفن أيضا تنفيس عن المشاعر ، ولكنه تنفيس منشط مثير . فالفن هو علم اقتصاد الوجدان ، أنه الوجدان متخذًا شكلا جميلا .

٢٠ - ويعترض أحيانا على نظرية « تسرب الانفعال Einfuhlung » بأنها لا تنطبق الا على الفن التشكيلي ، وبأنها لا تستوعب ردود أفعالنا الجمالية تجاه اللون مثلا . فقد تحركنا زرقة السماء الايطالية ، أو بريق الغروب ، ولكن ليس لهذه الأشياء شكل معين يمكن لمشاعرنا أن تلجه . ولكن ، هل نستطيع أن نسمى مثل هذه الأشياء أعمالا فنية ؟ اليست هي مجرد ظواهر نسلك أزماءها على أساس حسي ؟ ضع إلى جانب زرقة السماء أو بريق الغروب لونين أو أكثر ، وستتكون على الفور علاقة شكلية بين تلك الألوان . فالفن كله تطور لعلاقات شكلية ، وحيثما يكون هناك شكل فسيمكن أن يكون هناك تسرب للانفعال . أما مسألة « تسرب انفعالنا » بشكل دائم حينما ننظر إلى صورة ما ، فهذا شيء آخر . فقد بدأت بأننا ننظر إلى الصورة بعقل حر تماما ، ولكن هذا ظرف نادر الحدوث - في مثل نقاء القلب ، الذي هو شرط رؤية الله .

٢١ - هناك كثير من الكلام حول ردود أفعالنا الفردية إزاء شكل العمل الفني . ولكن من الطبيعي أنه ليس من الضروري أن يكون الشكل هو كل ما هو موجود في العمل الفني ، كما أننا لا نسلك دائما بهذه الطريقة الشخصية المنعزلة . فان الكنيسة القوطية لم تشيد بهدف واحد هو أن نعطي مشاعرنا نوعا من الاحساس بالرفعة ، بل لقد هدفت إلى أشياء أخرى كثيرة إلى جانب هذا - كأن تكون حانة للغناء ، ومكانا لممارسة الطقوس ، وبيتا مليئا

بالصور لتعليم الاميين . ولقد كانت تلك الكنيسة كل هذه الاشياء في وقت واحد . ولكي نعود إلى رسم هو كوساى نقول : يمكن أن نضع هذا الكلام في الاعتبار ايضا بالمعنى التعاطفى الذى ذكرته - بالبساطة التى نراها في صورة موجة هائلة تغلب قاربين محملين بالناس على امرهما . وتكون تلك الجوانب « مضمون » الصورة ، ومن الممكن تأمل هذه الجوانب بأفضل طريقة ممكنة بعد أن تتطور قاعدتها العضوية تطورا بعيدا (انظر الفقرة رقم ٢٢) . الا اننا نستطيع أن نوضح ما نعنيه بكلمة « المضمون » عن طريق تأمل انواع معينة من الفن ، خالية تماما من المضمون نفسه .

٢٢ - أن صناعة الفخار ، هى ابسط الفنون جميعا وأكثرها صعوبة في أن واحد . وهى ابسط الفنون لأنها أكثر اولية ، وهى أكثر الفنون صعوبة لأنها أكثر تجريدا . وصناعة الفخار من الناحية التاريخية ، من بين أوائل الفنون التى ظهرت على الأرض . فقد صنعت أقدم الأوانى باليدى من الطين الخام المستخرج من الأرض ، كانت مثل هذه الأوانى تجف في الشمس والهواء ، وحتى في المرحلة التى سبقت قدرة الانسان على الكتابة ، وقبل أن يكون له ادب أو حتى دين . كان يملك هذا الفن ، ومازال بإمكان الأوانى التى صنعت في ذلك الزمن أن تحركنا بشكلها المؤثر ، وحينما اكتشفت النار وتعلم الانسان أن يجعل أوعيته أكثر صلابة وقدرة على البقاء ، وحينما اخترعت العجلة ، واستطاع صانع الفخار أن يضيف الايقاع والحركة المتصاعدة إلى تصوراته عن الشكل ، حينئذ تواجدت - أو توافرت - كل الاسباب اللازمة لهذا الفن الأكثر تجريدا . لقد نشأ الفن وتطور من أصوله الوضعية ، حتى أصبح في القرن الخامس قبل ميلاد المسيح ، الفن الممثل لأكثر الأجناس التى عرفها العالم من قبل ثقافة وحساسية . فالزهريّة اليونانية نموذج للتناغم الكلاسيكى . وحينئذ قامت حضارة ناحية الشرق ، فجعلت من صناعة الفخار فنا الأثير والأكثر تعبيرا عنها ، بل واستطاعوا أن يدفعوا بهذا الفن إلى صور أندر نقاء مما استطاع الأغريق أن يحققوه . فالزهريّة اليونانية تمثل تناغما جامدا (ستاتيكا) أما الزهريّة الصينية - حينما تتحرر من التأثيرات المفروضة للثقافات الأخرى والأساليب الفنية المخالفة فقد حققت تناغما متحركا (ديناميا) فانهما ليست مجرد علاقات بين الأعداد ، ولكنها حركة حية ايضا . انها ليست شيئا خفيا ، وانما هى زهرة حقيقية .

ويكأن للنماذج الكاملة من صناعة الفخار ، المتمثلة في فن الأغرقيق والصين مثيلاتها المتقاربة في البلدان الأخرى : في بيرو والمكسيك ، وفي إنجلترا ، وأسبانيا في العصور الوسطى ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، وفي ألمانيا القرن الثامن عشر - وفي الحقيقة أن هذا الفن ، جوهرى ومرتبطة بالاحتياجات الأولية للحضارة لدرجة كبيرة ، حتى أنه لا بد للمزاج القومى من أن يجد التعبير عن نفسه في هذا المجال . بل أنه ليتمكنك أن تحكم على فن بلد من البلدان ، وأن تحكم على رقة احساساته عن طريق صناعة الفخار لديه ، فانه مقياس لذلك اكيد . وصناعة الفخار فن خالص ، أنها فن تحرر من كل رغبة في التقليد . وفن النحت ، وهو أقرب الفنون صلة بصناعة الفخار ، له اتجاهات تقليدية منذ بدايته ، وربما كان لهذا السبب اقل حرية في التعبير عن ارادة التشكل من صناعة الفخار ، أن صناعة الفخار فن تجسيى بأكثر معانى هذه الكلمة تجزيدا .

٢٣ - يجب الانخاف من كلمة « مجرد » هذه . فالفنون جميعا مجردة بشكل مبدئى . والافماذا تكون التجربة الجمالية ، التى نزع عنها غطاؤها العارض وارتباطاتها سوى استجابة من جسم الإنسان وعقله للتناغمات المنعزلة او المخترعة ؟ إن الفن هروب من الفوضى . إنه حركة محسوبة محكومة بالأرقام ، إنه كتلة يحكمها مقياس معين ، إنها تلقائية المادة وفوضاها تبحث عن ايقاع الحياة (انظر الفقرة ١٨٢) .

٢٤ - ولكى نحصل على نقيض كامل لمثل هذا الفن المجرد ، يمكننا أن نتناول عملا من أعمال الحقبة الأكثر انسانية في تاريخ الفن الأوروبى ، مثل رسم الوجه المرمرى البارز لشاب ، من عمل نحات ايطالى في أوائل القرن السادس عشر . قال راسكين ذات مرة « أن أفضل الصور المتوجدة للمدارس العظمى شئ كلها صور لوجوه - Portraits او مجموعات لوجوه ، وهو دائما لأشخاص بسطاء جدا ليسوا من النبلاء أبدا .. لقد اجتاحت قوة هذه المدارس الحقيقية إلى أقصاها ، ولم يحدث أبدا - في حدود علمى - أن برزت هذه القوة يحتل هذا النفاذ مثلما يحدث في رسم رجل أو امرأة . والروح التى كانت تكمن فيهما .. وأيا ما كان عتيقا حقا في الفن الاغريقى أو المسيحى ، فهو أيضا شئ انسانى على وجه التحديد .. » ورسم ألوتيه من الناحية التاريخية كما تبين راسكين ، خاصية مميزة لفترات معينة نسميها نحن بالانسانية .

والإنسان في مثل هذه الفترات هو المعيار لكل شيء بل أن كل ما يصنع إنما يصاغ ليسهم في التعبير عن وعي الإنسان بحيويته الخاصة . ومن ثم يصبح الفن إعرابا وتقديرا لأنسانية الإنسان نفسها . ولا مزية في أن هذا هو الأساس الحقيقى لشيوع رسم الوجوه . ولم يضعف من هذه النظرية أن المصورين يختارون دائما أقبح زملائهم لكي يصورونهم ، ذلك لأن الانطلاق من الواقع من أجل تصوير مثال معين يعتبر هزيمة للدافع الفرجسى (عبادة الذات) ، الذى يتطلب دائما صورة يمكن الوثوق بها .

ويتطابق ظهور رسم الوجه مطابقة تكاد تكون دقيقة مع ظهور الرواية . فقد تحقق الدارسون من أن رسوم وجوه دانتي وآخرين في الرسوم المائية المعزوة إلى جيوتو بدأت في كنيسة بارجيللو في فلورانس التى يعود زمن تشييدها إلى سنة ١٣٢٧ وأن بوكاشيو كتب حكايته الأولى سنة ١٣٢٩ ، وكتب « الديكاميرون » بعد تسع سنوات من هذا التاريخ . ومثلما كان رسم الوجه الأول مجرد جانب مسطح Flat Profile كذلك كانت الشخصية في الرواية الإيطالية المبكرة ضحلة العمق إلى حد ما . وليس للمرء أن يمتضى في هذه المقارنة بعيدا ، فمن المؤكد أن الرواية لم تحصل على الثبات النفسى والدقة التى اتضحت بالفعل في رسم الوجه مع نهاية القرن الخامس عشر إلا في فترة متأخرة جدا بعد ذلك - ربما تصل إلى القرن السابع عشر . ولكن الاهتمام العام بالشخصية ، والمشارك بين كل من الرسم والرواية ، كان قد أحرز تطورا مستمرا سريعا منذ أوائل عصر النهضة ومازال هذا التطور يتقدم حتى الآن . ويمكننا أن نرسم خطين قريبين متوازيين بين صورة فريث « يوم الدربى » ، وبين رواية مثل « يوميات بيكوك » ، فهناك نفس الافتقاد إلى القيم الشكلية ، ونفس التركيز على الشخصيات الإنسانية ، ونفس نوع الاهتمام العاطفى .

وعلى ذلك فيمكننا أن نصف رسما جيدا بالمعنى الإنسانى لأحد الوجوه ، بأنه رسم صادق لشخصية فرد معين . إن اهتمامنا من نوع سيكولوجى - وهذا يعنى أننا لا نصدر أحكاما أخلاقية على شخصية الفرد المرسوم أننا لنحس بالرضاء إذا بان لنا أن الفنان قد أدرك شخصية موضوعه في تفرداها وتميزها ، ونقنع ببراعته الرشيقة ومهارته المتمثلة في معرفته وفهمه لوسيلته الفنية التشكيلية . والآن لابد أن يكون من الواضح أن « الآثار » التى نحسها نتيجة لمش هذا العرض ليس من الضرورى أن تكون من نوع جمالى .. إنما غير

مهتمين بميزة مجردة للجمال ولكننا مهتمون بالتعرف على شيء قد يمكن لنا أن نسميه الحقيقة العلمية . وليس الفنان في مثل هذه الحالة الا مجرد عالم نفسى يستخدم الالوان ، وكثير من عظماء مصوري الوجوه من هذا النوع . ومهما يكن من شيء فإن كثيرا من صور الوجوه هي أعمال فنية عظيمة ، حتى أننا لابد أن نسأل أنفسنا في النهاية ، ما الذى يميز بين رسم لوجه يعتبر وثيقة سيكولوجية عن رسم لوجه يعتبر عملا فنيا ؟ قد يجيب أحدهم : أن ما يميزهما ببساطة هي القيم الجمالية ، أى العلاقات الشكلية ، للفراغ واللون انتهى تشكل النظام البنائى لكل الأعمال الفنية . وبهذا المعنى ، قد يقبل رسم لأحد الوجوه على أساس قيمته الظاهرة باعتباره حياة جامدة ، وإن تكون هناك ضرورة تلزمنا بأن نميز بين ملامح وجه صورة هالز Hals المسماة « الفارس الضاحك » وبين رباط الحذاء المزركش الجميل الذى يزينه . ولكننا نقوم بمثل هذا التمييز بينهما فعلا . وهذا شيء بعيد تماما عن الاهتمام السيكولوجى الذى ذكرته منذ قليل . ومن الممكن أن يسمى هذا الاهتمام بالاهتمام الفلسفى . فإن المصور أو النحات - فى أجود رسوم الوجوه - يضع وراء الشخصية الفردية لمن يصوره تلميحات عالمية معينة . ويمكننى - بشكل أفضل - أن أصور ما أعنيه بمثال أدبى مشابه آخر . ليست شخصيات مسرحيات شيكسبير العظيمة مجرد شخصيات فردية ، ورغم كل واقعيتها وأخلاصها للحياة ، ولكنها أيضا أمثلة أو طرز لعواطف الانسانية وأهوائها بشكل عام . إننا لا نستمد من أبطال مسرحيات شيكسبير مجرد الانطباع الحسى عن الحيوية ، ولكننا نستمد منها أيضا إحساسا بالجلال ، وهو رد الفعل التخيلى للانطباع الحسى .

٢٥ - يمكننا على ذلك أن نستنتج أنه قد توجد ، إلى جانب القيم الشكلية الخاصة مثل تلك التى وجدناها فى الاناء الفخارى قد توجد قيم سيكولوجية ، وهى القيم التى تبرز من خلال مشاركتنا العاطفية الانسانية العامة ومن خلال اهتمامنا ، بل توجد تلك القيم التى تبرز من خلال حياتنا اللاواعية ، وبعد تلك القيم ، توجد القيم الفلسفية التى تبرز من خلال مستوى عبقرية الفنان وعمقها . وربما كانت تلك الكلمات غامضة بعض الشيء - على الأقل كلمة « عبقرية » هذه . ولكن لكى نضع قولنا فى كلمات أبسط ، يمكننا أن نقول أنه حينما تكون كل الجوانب - بين الفنانين - متشابهة - القدرة التكنيكية وتحديد التعبير الاقتصادى والنظرة السيكولوجية الثابتة - فإن الفنان الأكثر عظمة ،

هو ذلك الذى يتمتع بالذهن الاكثر اتساعا ، هو ذلك الرجل الذى لا يرى ولا يشعر بالاشياء التى تواجهه مباشرة فحسب ، ولكنه يرى هذا الشيء فى دلالاته العالمية - أى أنه يرى الواحد فى المتعدد ويرى المتعدد فى الواحد . ولكننا لا نستطيع أن نؤكد بقوة كبيرة أن الفنون التشكيلية هى فنون مرئية ، تعمل من خلال العينى ، تعبر عن حالة شعورية معينة وتنقلها . فإذا كان لدينا أفكار نريد التعبير عنها ، فإن الوسيلة المناسبة لذلك هى اللغة . فالفنان غير قابل لنقل الأفكار فى مخاطرته الفنية . الا أن عمله لا يتم عن طريق تقديم مثل تلك الأفكار ، ولكنه يتم عن طريق نقل رد فعله الوجدانى ازاءها .

٢٦ - ولنفحص الآن عن قرب أكثر البناء الحقيقى لأحد الأعمال الفنية ، ومن المعتاد أن يستخدم فن التصوير سجلا لهذا العمل ، وقد لا يؤدى ابتعادنا عن تلك العادة الا إلى زيادة الصعوبة على القارئ ، الا أننا ينبغي أن نتذكر أن التصوير ليس الا أحد الفنون المرئية ، ولا يبدأ تفوقه الا منذ عصر النهضة فهو على ذلك فن حديث نسبيا . وهناك دلائل تشير إلى أنه فى المستقبل ستجده الزخرفة الداخلية interior decoration إلى أن تزاحم الصورة على الجدار ، لذلك فإن الاهمية النسبية لذلك الفن تقابل الآن تحديا بالفعل . وقد يكون من الممكن أن نحل مشكلة الاسلوب ، أو علم التركيب ، وكل المسائل الأخرى المتعلقة ببناء العمل الفنى ، عن طريق مصطلحات الهندسة المعمارية أو النحت ، بل وعن طريق مصطلحات صناعة الفخار والنقل من النماذج ، أو أى من الفنون الأخرى التى تسمى بالفنون « الصغرى » . ولكن التمييز بين الفنون « الجميلة » و « الفنون التطبيقية » تفوق ضارة مؤذية ، فمن خلال ما قلناه من قبل عن طبيعة الجمال سيكون من الواضح أن ميزة الجمال هذه إنما تتواجد فى أى عمل فنى ، بغض النظر عن هدفه النفعى أو حجمه أو ندرة وقيمة المادة التى صنع منها . فالعاج ، بالنسبة لحاسة اللمس أكثر إمتاعا من العظم ، والحريز أكثر من الصوف ، وحجر الفريزى (السماق) أكثر من الجبس الباريسى ، ولكن العمل الفنى ، من خلال نفس عملية استغلال مميزات المادة التى يصنع منها ، فإنه يتغلب على جوانب القصور الموجودة فى تلك المادة .

هناك طرق مختلفة ، يمكننا بها أن نحلل العمل الفنى . إذ يمكننا أن نتناول العناصر الفيزيائية فى صورة معينة ، ثم نعزل هذه العناصر ، ونأملها ، ونقيمها

كل عنصر منها على حدة ، ثم في ارتباط الواحد منها بالآخر . وربما كان هناك خمسة من مثل تلك العناصر ، ايقاع الخط ، وحجم الاشكال ، والفراغ ، والضوء والظل ، ثم اللون ، وهذا هو وضعها - في معظم الحالات من ناحية ترتيبها لا بالنسبة لأهميتها المطلقة ، ولكن لمجرد اعتبارها مراحل متتالية في ذهن الفنان . فالشكل لابد أن يتحدد عن طريق خط معين ، وهذا الخط ، لابد أن يكون ذا ايقاع خاص به ، إلا إذا أراد الفنان أن يكون مجردا من الحياة ، ولابد من أن يفكر الفنان في حجم الاشكال وفي الفراغ وفي الضوء والظل في ارتباط وثيق ببعضها البعض . فهي جميعا جوانب من احساس الفنان بالفراغ . فالكثلة فراغ صلب ، والضوء والظل هي تأثيرات الكثلة بالنسبة للفراغ . وليس الفراغ الا عكس الكثلة . وهذا واضح بشكل خاص في فن البناء ، إذ لابد لنا من أن نتصور الكاتدرائية على سبيل المثال ، اما باعتبارها عددا من الجدران تضم فيما بينها فراغا ، فينبغي حينئذ أن ينظر اليها من الداخل ، وإما باعتبارها عددا من الأسطح تحدد كثلة معينة فينبغي حينئذ أن ننظر اليها من الخارج ، والمعبد الاغريقي مثال واضح على القضية الثانية . اما الكاتدرائية القوطية فهي مثال واضح على القضية الأولى . فقد كان المهندس الاغريقي يسعى جاهدا على الدوام لكي يتجنب الاحساس بالفراغ أو الخواء ، وكان المهندس القوطي يسعى جاهدا على الدوام لكي يخلق انطباعا بالفراغ ، والانطلاق الذي لا تحده مادة . وكان الاثنان معا يفكران في الفراغ والكثلة والضوء والظل . وتبرز نفس هذه الجوانب في تجمعات الأشخاص أو تفاصيل قطعة من الأرض على سطح قماشة الرسم .

٢٦ (١) - إننا إذا ما نظرنا إلى كل الجوانب التاريخية التي ظهرت للفنون المرئية ، فسوف نجد من بينها جانبا أو أكثر ، أساسياً عاما . ومن الطبيعي أننا إذا حددنا الفنون المرئية تحديدا غامضا باعتبارها شيئا يجلب المتعة عند رؤيته ، فاننا ، في محاولتنا لكي نجد شيئا مشتركا بين لون الوردة ومعبد البارثينون ، سننزل إلى مستوى العوامل الفسيولوجية في الجهاز العصبي . ولكن الفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجى . ومن المؤكد أننا نجد أن النوع الأول من الفنون تاريخيا - فمن رجال الكهوف - يبدأ بالخط الخارجى . فقد بدأ الفن بالرغبة في رسم خطوط ما - ومازال يبدأ هذه البداية عند الطفل . وقد ظل رسم

الخطوط واحدا من أكثر العناصر أساسية في الفنون المرئية - حتى في فن النحت ، وهو الفن الذى لا يعتبر مجرد كتلة ، وإنما كتلة ذات خطوط خارجية . وقد كانت هذه الخاصية من الجوهرية حتى أن بعض الفنانين لم يترددوا في أن يجعلوها أساس الفنون جميعا . وقد عبر بليك Blake عن هذا الرأى بقوة عظيمة في كلمات اقتطفها بتمامها في الفقرة رقم ٦٦ :

« أن القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هي للحياة ، هي : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديدا وحدة وبروزا ، كان العمل الفنى أكثر كمالا ، وكلما كان أقل بروزا وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال .. »

وقد مضى يذكر بشكل يثير الإعجاب كيف أن أحد مصورى الوجوه قال لى مفاخرا : أنه منذ أن تدرّب على التصوير Painting فقد كل فكرة عن الرسم التخطيطى drawing ثم علق على ذلك بأن مثل هذا الرجل يجب أن يعرف أننى قد نظرت اليه باحتقار وأن أول ما يجب على المرء أن يعرفه عن « الخط » ، أنه ليس من الضروري أن يخفى في الطريق من الرسم إلى التصوير فإن رسم الخط هو أحد وسائل التصوير - ومن المؤكد أن بليك كان سيقول أنه الوسيلة الوحيدة .

ولكن فلنلاحظ أولا قدرة الخط على ايجاد أكثر من خط خارجى : فإن الخط يمكن أن يعبر - بين يدي استاذ متمكن - عن الحركة والكتلة . فالحركة لا يعبر عنها فقط - بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة - عن طريق الإشارة المتحركة (يعنى اخضاع الخط للملاحظة التقييمية للعين) ، ولكنها يعبر عنها - بصورة أكثر جمالية - بالوصول على حركة ذاتية خاصة بها - عن طريق رقص الفرشاة على الصحيفة في مرح مستقل تماما عن أى هدف نفعى . وقد تجسمت هذه الميزة للخط - رغم أننا نستطيع أن نذكر بعض الرسامين الغربيين مثل بوتشيللى و بليك - أفضل مما تجسمت في الفنون الشرقية - في الرسومات والتخطيطات والنحت على الخشب في الصين واليابان ، وحينما ننظم هذه الاعمال الفنية تنظيما صحيحا ، فسنرى « الايقاع » نتيجة لهذا التنظيم . وربما كان بإمكاننا أن نتصور كيف يستطيع الخط الراقص أن يقدم هذا الاحساس الايقاعى تصوراً أكثر سهولة من تفسير هذه الظاهرة : يمكننا ان نتصورها عن طريق مشابهاتها الموسيقية والفيزيقية ، ولكن شرحنا لها بنوع من المصطلحات المرئية يحتاج إلى نظرية من مثل نظرية « تسرب الانفعال »

- فان حساسيتنا الفيزيقية يجب - بطريقة ما - أن تلج الخط متعرضة له ، ذلك لأن الخط بعد كل شيء لا يتحرك أو يرقص ، وإنما نحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره .

وأبرز ميزات الخط هي قدرته على أن يوحي بالكتلة أو الشكل الصلب - وهذه ميزة لا يحصل عليها الا لدى أعظم الأساتذة ، وهي ميزة تبدو في عديد من الشطحات الماهرة عن الخط الخارجى المستمر - فالخط نفسه عصبى وحساس عند أطراف الأشياء ، أنه سريع وغريزى ، وبدلاً من أن ينطلق مستمراً في طريقه ، فإنه ينكسر في النقط الصحيحة تماماً ، ليدخل جسم التصميم مرة أخرى ليوحى بنوع من الاشكال المتجمعة المتضامة . وهو قبل كل شيء ذو صفة انتقائية ، ويوحى بأكثر مما يقرره . والخط في الحقيقة دائماً ، وسيلة مختصرة جداً ومجردة لإنهاء موضوع ما ، أى أنه نوع من الاختزال التصويرى . وأنه لمن المدهش أن نتخيل مقدار التجريد الذى كان من الممكن أن يقع فيه الخط دون الاساءة إلى القوانين التقليدية للتمثيل representation ولنفكر - مثلاً في الأساليب المختلفة التى نمثل بها أوراق الأشجار ، ونخدمنا هذه النقطة في إبراز الدور القوى الذى تلعبه التقاليد في تجربتنا الجمالية .

ومن المحتمل أن بليك كان على حق ، حينما لم يملك الا الاحتقار للمصور الذى فقد كل قدرة على الرسم فان العاملين معا (التصوير والرسم) يتضمنان الغرائز نفسها . كما أن جميع مصورى عصر النهضة العظام ، ابتداء من ماساشيو إلى تيبولو ، كانوا رسامين أذاذاً أيضاً . ولا يستطيع مصور حديث مثل بيكاسو ، وهو الذى يخدع بسرعه والتناقض الواضح بين أساليبه المتغيرة ، لا يستطيع أن يبدى استاذيته بمثل الاقناع الذى يبدىها في رسوماته ، التى تعبر بمجهود قليل في رحابة ذات شكل ثلاثى الابعاد ، وأنتا لنجد نفس الدليل العميق على العبقرية أينما نظرننا - في الشرق كما في الغرب - في الماضى البعيد . وفي زماننا لهذا ، بل إن هذه الخاصية لتبلغ من الشمول بالنسبة للفنون المرئية ، حتى أنه من السهل أن نقع في موقف بليك المتطرف فتخليها - خاصية الخط - الميزة الأساسية . ولكن الميزة المعروفة بالنغم أو الدرجة Tone هي ميزة شاملة وعالمية أيضاً ، وربما كانت بديلاً ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوباً للتعبير .

٢٦ (ب) - « فالنغم » كلمة تخدم أكثر من فن واحد ، والمفروض أن أول استخدام لها كان استخداما موسيقيا ، ولكنها منذ بداية النقد الفني في القرن السادس عشر استخدمت في الرسم . وفي أيامنا هذه قد يقوم أحد النقاد الموسيقيين بالرد على هذا التعليق ، ولكي يزيد من اضطرابنا ، يربط كلمة مثل « النغم » بمصطلحات تنتمي إلى فن الرسم . ومن ثم قد نقرا في صحفنا أن الأنسة « س » من الضعف بمكان في تنويع « لون النغم » حتى لا يمكن أن تكون مغنية أغان . ويبدو أن استخدام الموسيقيين لكلمة « متنوع الألوان Chromatic » جدير بالاحترام مثل استخدام الرسامين لكلمة « النغم » . ومع ذلك فإنه يمكن لهذه التداخلات المتبادلة أن تتجاوز الحد بل وتصبح سخيفة ، مثلما هي في هذا الوصف لصورة ليوناردو : « الصلاة » . أن وضع الشجرة العارية في ارتباط بالانغام المكتومة للنخلة ، وبالشجرتين الناميتين بين الاطلال ، يعطى ايقاعا منغما للتأليف كله .

وقد قام راسكين في كتابه « مصورون محدثون » بمحاولة لتحديد معنى النغم في الرسم : « اننى افهم شيئين من كلمة « النغم » : أولهما الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء في تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، وفي كثافتها وغماتها . وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعدا ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعا إلى الضوء الرئيسى في الصورة .. وثانيا : بالنسبة الدقيقة بين ألوان الظلال إلى ألوان الأضواء ، حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست الدرجات متفاوتة للضوء نفسه » . لا يعتبر هذا التحديد واضحا جدا ، وربما كان من الأفضل أن يعالج الموضوع باعتباره موضوعا يدور حول التطور التكنيكي . فبعد مشكلة الأحياء بكتلة ذات أبعاد ثلاثة عن طريق التخطيط الخارجى جاءت مشكلة الأحياء بالكتلة عن طريق الضوء . فالخط يعتبر تجريدا ، فهو لا يحمل علاقة بالمظهر المرئى للأشياء ، أنه لا يفعل شيئا الا أن يوحى بذلك المظهر . إن باستطاعة الخط أن يوحى بضوء موضوع ما (من الواضح أنه يستطيع ذلك عن طريق التنويع في سمك الخط) ، ولكن اهتمامه الرئيسى ينصب على ما يمكن لنا أن نسميه الحقيقة الموضوعية للأشياء الجامدة . والضوء سيال منساب : فهو ظاهرة متغيرة ، تغير دائما من درجة انتشارها ومن زاوية سقوطها . فهي على ذلك لا يمكن أن تمثل عن طريق شيء يمثل هذا الجمود والتحديد مثل الخط . وهكذا نحصل على تقديم عملية التظليل - يمثل الضوء بالتدرج بين طرق الأبيض والأسود ،

وحتى حينما يستخدم اللون ، فإن الضوء لا يمكن أن « يمثل بصورة واقعية »
الا عن طريق امتصاص لمعانه الكامل بواسطة كمية معينة من اللون الأسود ،
لكي نحصل على نقيض الظل . ويمكن لرسمات ماتيس أن تشهدنا ، أنه يمكن
« الايحاء بالضوء بصورة منهجية » بواسطة تقارب الالوان النقية غير
المخلوطة .

ويمكن أن تستخدم عملية التظليل المتدرج هذه لتقديم ثلاث خصائص
متميزة تماما :

١ - العبور من الضوء إلى الظل داخل مجال لون واحد أو كتلة واحدة .

٢ - في رسم أحادي اللون ، الاتساع النسبي للالوان المختلفة كما يمكن
تمييزها من مركز متعادل اللون .

٣ - الدرجة الفعلية للاضاءة أو الظلام بالنسبة للضوء الرئيسي في
الصورة - وهذه علاقة تقوم من أجل الصورة ككل . وقبل أن نلاحظ كمال القيم
النغمية في الرسم الأوروبي ، علينا أن نقرر أن المسألة كلها - في فنون النحت
البارز الشرقية ، كانت خاضعة للقيم المجردة للايقاع ، والشكل . وقد وصف
البروفيسور بوب هذا المنهج وصفا جيدا في كتاب « أساليب المصورين في
التعبير » (مطبعة جامعة هارفارد سنة ١٩٣١) :

« .. في التصوير الصيني وغيره من مدارس التصوير الآسيوية ، يعبر
عن الشكل أساسا بواسطة الخط ، الذي يمكن عن طريقه وحده .. أن تبرز
كمية مدهشة ، بل أنها ذات شكل صلب ، ولكن النغم الخاص بكل موضوع
يبرز هو الآخر بواسطة اللون المنتشر فوق مساحته المخصصة له في الرسم ..
ومن الطبيعي أن يكون هذا اللون متساويا في كل مجال ، ولكن قد يكون هناك
تنوع في درجاته ، إذا ما كان النغم الخاص الأصلي نفسه متنوعا أو متدرجا ،
كما يحدث في توبيج زهرة أو جناح طائر . وأكثر من هذا ، قد يفرض الرسام
تدرجا لونيا من عنده من أجل أن يحدد الاطراف ، وبهذه الطريقة يزد من قوة
تعبير الشكل بواسطة الخط » .

بدا المصورون الايطاليون الأوائل في عصر النهضة ، في دراسة تأثيرات
الضوء لمجرد أنهم وجدوا شيئا من الصعوبة في تمثيل الفراغ الا إذا زخرفوه

(كما سنشرح في الفقرة رقم ٢٦ د) . وهكذا شعروا بعجزهم عن تمثيل الضوء الا بعزله أو تركيزه منفصلا عن كل موضوع مرسوم . ونتج عن هذا أن حصل الضوء على قيمة تزيد على قيمة الصورة كلها ، وحصل التصوير بالتالي على مظهر النقش القليل البروز حيث يتوسط كل موضوع الضوء والظل معا . ويمكن لأي صورة لمانتينيا أو أندريا ديل كاستانيو أن تمثل هذه الخاصية بشكل كامل .

من المشكوك فيه ما إذا كانت المدرسة الإيطالية قد تحققت أبدا بشكل كامل من التأثير المرئي للجو المتألق البراق الشامل . بل إن ليونارد نفسه الذى دفع علم الضوء والظل إلى أقصاه قد اعترف قائلا : « بالرغم من أن الأشياء التى تواجه العين ، تلمس بعضها بعضا فى تتابعها التدريجى ، وفى اتصال لا ينقطع ، الا اننى سأقيم قاعدتى (عن المسافة) على الفراغات ذات العشرين ذراعا تماما مثلما فعل الموسيقيون ، رغم أن الانغام تتحد فى كل واحد ، الا أنهم قد وضعوا درجات قليلة من نغمة إلى نغمة . (Trattato del pittura) ولقد أصبح من الواجب أن يتم الوصول إلى مثال « النافذة المفتوحة » كما اطلق عليه أو الايهام الكامل بمحيط مكانى مطرد ، عن طريق التقليد الذى بدأ بفان ايكس (Van Eyks) فى الفلاندرز والذى وصل إلى كماله على يدى رسام مثل فيرمير وقد ثبت أن لهذا المثال تجديده : فقد شجع البراعة اليدوية والهدف العلمى على حساب الشعور والهدف الجمالى . الا أنه كانت هناك مرحلة متوسطة ، تمثلت فى فنانين من مثل تيسيان وتينتورينو وكوريجيو فى ايطاليا وفى رمبراندت فى الشمال ، استطاع الفنان فيها أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لاحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة . بما يعنى أن تصميم الصورة يتحول إلى تصميم للضوء والظل ، حيث يستقل كلا منهما لأقصى حد وعن قصد لأحداث نوع من التناقض ، وقد جرى هذا التصميم بشكل مباشر عبر البناء الهندسى للصورة إذا أردنا أن نسرق اصطلاحا موسيقيا . وهناك مثال طيب على ذلك ، هو صورة رمبراندت « السامرى الطيب » حيث يمحى البناء التكوينى البسيط للموضوع تماما ويذوب فى تناغم حر متزن من الأضواء والظلال الواضحة .

٢٦ (ج) - انتقل الآن إلى الدور الذى يلعبه اللون فى التصوير . فهو يضيف عنصرا آخر إلى تركيب العمل الفنى الكامل . لقد اعطانا الخط

الوضوح والايقاع الدينامى وربما قد اوحى لنا بالكتلة أو الشكل الصلب الذى منحه النغم التعبير المكاني الكامل . ويضاف اللون إلى تلك العناصر ، وأسهل تفسير لوظيفته يرى فيه نوعا من تأكيد المشاكلة في الصورة . وقد يسمى هذا الاستخدام للون استخداما « طبيعيا » ، ولكنه بعيد عن أن يكون الاستخدام الوحيد . ومن المؤكد أن الاستخدام الطبيعى للون نادر جدا في تاريخ الفن إذا استثنينا كونستابل في اسكتشاتة والرسامين الفوتوغرافيين في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أما تجارب تيرنر والانطباعيين ، فإن اتخاذ قرار حاسم بالنسبة لها يعتبر شيئا غاية في الصعوبة . أننا حينما نرى الالوان « الواقعية » في الطبيعة ، فإننا نميل إلى الشكوى من عدم واقعيتهما . ويمكننا ، بعيدا عن هذا الاستخدام الطبيعى للون ، أن نميز بين ثلاثة أساليب ، سأطلق عليها أسماء الأسلوب الرمزي . heraldic والأسلوب التناغمى harmonic والأسلوب النقى pure وربما كان الأسلوب « الرمزي » في استخدام اللون أكثرها بدائية - فإن الرسوم الصخرية الملونة للعصر الحجري نفسها يصعب وصفها بأنها رسوم طبيعية . ويستخدم اللون في هذا الأسلوب لأجل مغزاه الرمزي . فالطفل مثلا ، إذا ما كان حرا في اختيار الالوان ، يرسم الشجرة خضراء دائما ، ويرسم البركان أحمر اللون ، والسماء زرقاء ، رغم أن الشجرة قد تكون بنية اللون ، والبركان أسود ، وسماء موطنه ذات لون رمادى ، وفي فن العصور الوسطى ، بعيدا عن محاولة تمثيل الطبيعة ، وهى المرحلة التى تلى الأسلوب المشابه لأسلوب الطفل ، تميل الالوان إلى أن تكون واقعة تحت سيطرة أكثر القواعد قسوة - وهى قواعد لم يقرها الفنان . بل قررتها العادة وسلطة الكنيسة . فلا بد من أن يكون رداء العذراء أزرق اللون دائما ، وعباءتها حمراء ، وهكذا ، وطالما تحددت تلك العناصر وثبتت ، فلا بد من أن تتناسب معها بقية الالوان في الرسم تماما مثلما يحدث لالوان اشعارات الرباعية على الدروع . أما القول بأن هذا التحديد لم يكن شيئا معوقا بالضرورة ، فقد تأكد بالجمال غير العادى ، وتوازن الالوان ووضوحها في فن تصوير العصور الوسطى .

وقد استمر الأسلوب الرمزي ، كما سميته ، حتى نهاية القرن الخامس عشر ، حينما بدأت أفكار أكثر ثقافة وعلمية . عن اللون في الحلول محل تقاليد العصور الوسطى . ولكن قبل أن انتقل إلى تلك الأساليب الجديدة ، أحب أن أؤكد حرية الأسلوب الرمزي ومباهجه في أروع صوره : فقد أصبح استخدام

اللون في القرن الخامس عشر في منتهى الحرية والتحكمية والتحديد ، وهكذا تحرر من الشكلية التي أصبحت - بحق - الأسلوب الخالص لاستخدام اللون الذي سأشرحه بعد قليل . ولكن فلننظر أولا إلى الأسلوب الذي سميت بالأسلوب « التناغمي » ويعود هذا الأسلوب أساسا إلى اعتبارات القيم النغمية التي عالجتها في الفصل السابق . فحينما يبدأ المصور في النظر إلى موضوعاته في علاقتها بالضوء والظل ، فلا بد له حينئذ من أن يضع في اعتباره القيمة النغمية ، أو بعبارة أخرى الغدة النسبية لكل لون من ألوانه المتعددة بالنسبة للضوء العام للرسم كله . وهذا يتضمن - بناء على ذلك ، تنظيم الألوان لكي تتوافق مع مقياس محدد ، وهكذا يتحدد النغم السائد للرسم (ربما بطريقة تحكمية وأن تكن في أغلب الأحيان وفق « أسلوب » معين أو تقليد فني لدراسة بعينها) كما تتدرج كل الألوان الأخرى في هذا الاتجاه أو الآخر طبقا لابتعاد محددة بينها وبين هذا النغم السائد . وقد كان العمل التطبيقي العام في الفترة القائمة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر - في التصوير ، هو القيام بالعمل طبقا للوحة ألوان متدرجة ، فالكوانك توجد بدقة في داخل إطار ضيق لا تستطيع أن تبرحه بدون أن تهجر لوحة ألوانك . وما لم تفهم هذا ، فاننا لن نستطيع أن نقدر حماسة خبراء القرن الثامن عشر للصور التي يظهر تلونها الأصلية بصورة كثيفة ، من خلال لمعة اللون البني القائم . ومن ثم كان طبيعيا أن تكون الخطوة التالية هي استخدام اللون البني القائم في الرسم . وكان هذا هو الوقت الملائم لكونستابل ، لكي يثور ضد كل التقاليد التناغمية . أما عجزه عن الوصول بثورته إلى نتائجها المنطقية ، فمن الممكن أن يظهر عن طريق مقارنة استكشافاته المرسومة في « الهواء الطلق » بصوره التي أنهى عمله فيها ، والتي مازالت تبدى خضوعا ملحوظا لمطالب التوافق النغمي . وقد كان تيرنر في هذا الصدد ، أكثر نفاذا وانطلاقا في ثورته . كما كان بلا شك أعظم الملونين الطبيعيين الذين عرفهم العالم .

ولم يكن استخدام سيزان للون ، وهو الموضوع الذي سأتناوله بشكل أشمل في الفقرة رقم (٧٢) استخداما طبيعيا كاملا مثل استخدام تيرنر ، ولم يكن مدعيا للعملية مثل ذلك الاستخدام الذي اتخذه أصحاب النزعة الترقيمية Pointillists فقد كان استخدامه للون رمزيا في معظمه .. وكان وصفه الخاص لنهجه هو : « حينما يحصل اللون على ثرائه ، يحصل الشكل على كماله وسموه » . وبهذا المعنى ، يحدد اللون الشكل ، لا عن طريق أى تعديل في نقاء

اللون الخاص به . ولكن عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الإيهام بالشكل ذي الأبعاد الثلاثة (ذلك لأنه ليس من الضروري أن تبدو الألوان في أحد المستويات على نفس البعد الذي تبعد به عنا) . واللون يحمل الشكل مباشرة ، بغض النظر عن الضوء والظل (أى التظليل Chromatic) وهذا يقترب من الأسلوب الثالث ، الذي أطلقت عليه اسم الاستخدام . النقي . للون ويستخدم اللون - في هذا الأسلوب لأجل اللون نفسه ، وليس حتى من أجل الشكل . ويتجسد هذا الأسلوب بشكل ملحوظ جدا في رسامي المنغصات الفارسيين ، كما يتمثل اليوم في ماتيس . فالألوان تؤخذ في أكثر شدتها نقاء ، كما يبنى التصميم على أساس التناقضات النسبية بين درجات الشدة في اللون مع المساحة وينتقل المضمون المكاني ، كما يفعل سيزان ، عن طريق التدرج في القيم النغمية للألوان ، ولكن بالقدر الذي يكفي فقط لضمان التركيز والتوازن على القطعة كلها . ولما كان الهدف الرئيسى هدفا زخرفيا فإن مسائل المشكلة تصبح مسائل ثانوية . وهكذا يهبط اللون إلى الاثارة الحسية المباشرة في أجلى معانيها وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعاني الحسية . هو ما تضمنته كلمات راسكين : « أن كل الناس ، من ذوى التدريب الكامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللون ، واللون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الانساني وبهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم . وكان اللون هو الإشارة والدليل العظيم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبط اللون « بالحياة » في الجسم الانساني ، « بالضوء » في السماء ، « بالنقاء » والصلابة في الأرض ، ذلك أن الموت والليل والدنس من كل نوع تصبح ولا لون لها » .

٢٦ (د) - والشكل هو أكثر العناصر الأربعة التي يقوم عليها بناء العمل الفنى في الرسم صعبة : فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية . فافلاطون ، على سبيل المثال ، يميز بين الشكل النسبي والمطلق ، وأعتقد أن هذا التمايز يجب أن يطبق على تحليل الشكل التصورى . وقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل النسبي ، الشكل الذى كانت نسبته أو جماله موروثة في طبيعة الأشياء الحية وفي طبيعة الصور المقلدة للأشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة أو التجريد الذى يتكون من « الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة » التى تستخرج من مثل هذه الأشياء الحية بواسطة « القضبان الخشبية والمسطار والمربعات » وقد قارن أفلاطون هذا

الجمال المطلق والطبيعى والثابت للهئية أو الشكل ، بنغمة ناعمة ونقية منفردة للصوت ، ، الذى لا يتعلق جماله بالنسبة لآى شيء آخر ، ولكنه جميل بطبيعته هو وحده فحسب (محاوره فيلبوس . ص ٥١) وأخذاً بهذه اللوحة من التمايز - بين نوعى الشكل - (التى قد لا يكون هناك غيرها) فإننا نستطيع فيما اعتقد أن نقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة إلى نوعين ، الأول ، وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى ، والثانى وهو « الرمزى » المجرد أو المطلق . والمشكلة الوحيدة ، هى أننا حينما نضع فى اعتبارنا شكل تركيب هندسى ما بعيداً عن مضمونه ، فإننا نتجه إلى أن ننزل بالشكل كله إلى مستوى شيء مجرد أو مطلق ، بل ورمزى أيضاً .

أن الضرورة الواضحة فى تركيب ما ، هى أنه ببساطة سيلتزم بمبدأ معين ، فإذا استخدمنا مصطلحات مادية - قلنا أنه لا ينبغي لهذا التركيب أن يؤذى العين باضطرابه أو افتقاره إلى التوازن . وهكذا فإن المصور يبدأ فى تصوير أشخاصه أو موضوعاته الأخرى وفقاً لأساس بنائى معين من نوع ثابت ، مثل الهرم ، وكل اللوحات ، التى اصطلح على تسميتها باللوحات « الكلاسيكية » أى لوحات النهضة الأولى هى من هذا النوع . ويكون التأثير العام فى هذه الحالة راجعاً إلى تركيب ستاتيكي أو « مفلق » . والشكل الذى يناقض هذا النوع ، والذى يستبدل به من فترة إلى أخرى ، هو شكل من أشكال التركيب ، دينامى « ومفتوح » ورغم أنه يظل شكلاً ذا نسق هندسى ، أو « متصاعد البناء » . كما تكون حدود إطار الصورة حدوداً مجهولة كما يجهل السطح الحقيقى لقماشة الرسم : فالاحساس المكانى الذى تقدمه الصورة هو الذى ينساب إلى داخل الصورة أو خارجها « من الخلف » على أى حال ، وبينما تتقدم خطوط الحركة كما لو كانت تأتى من مصدر مشترك ، فإنها تكون متساوية متضادة : فخطوط القوة ذات طبيعة طاردة ، ولكنها متوازنة . وهذا هو شكل الرسوم النموذجية للمرحلة الباروكية .

وقد يمضى الفنان فى بناء عمله الفنى على أساس ذهنى أو غريزى ، أو ربما يمضى من جانب على أساس أحد المنهجين ويمضى من الجانب الآخر على أساس المنهج الآخر . غير أنه كان لمعظم فناني عصر النهضة العظام - بييرو ديلافرا لنشيسكا وليوناردو ورافاييل - كان لهم ميل واضح تجاه البناء ذهنى الذى كان يقوم دائماً مثلما كان يقوم النحت أو فن العمارة الاغريقية ، على أساس

رياضي نسبي محدد . ولكننا إذا ما تناولنا عملا من الفترة الباروكية مثل صورة الجريكو « هداية القديس مورييس » ، فأننا نرى أن التصميم على درجة من التعقيد ، كما تدعو نسبة المتكررة إلى الاندهاش ، وعلى درجة من التمكن فيما يمنحه الشكل للمضمون من قوة ، حتى أن الشكل نفسه ، باعتباره الحل لبعض المشاكل الرياضية ، لابد وأن يكون نوعا من الحدس أو البديهية ، ولكننا فيما يتعلق بهذا الشكل - الباروكي - فأننا مازلنا نختبر نوع المتعة التي نستمدّها من فن المعمار ، ومن الطبيعي أن يكون هناك نوع من التوازن بين الشكل في الرسم الباروكي والشكل في فن العمارة الباروكية ، كما يوجد هذا التوازن بين الشكل في كل فنون أى مرحلة واحدة . ويمكننا على مدى مسار تلك الخطوط أن نكتشف العلاقة الحقيقية بين الفنان وحضارة المرحلة التي يعيش فيها ، وهذه واحدة من المشاكل التي تهتمنا اليوم كثيرا . فالمرحلة ، أو الحضارة ، هي التي « تمنح » الشكل ، بل وتفرض مضمون العمل الفني ، ولكن الطاقة التي تصهر الشكل والمضمون ، وترفعهما إلى مستوى العبقريه وامتدادها ، هذه الطاقة إنما تحددها روح الفنان الفردية وحدها .

ولابد لي - فيما يتعلق بزاوية الشكل الهندسي هذه - من أن أعرض الفكرة القائلة ، بأنه يطلق أحيانا اسم « الايقاع » على الخصائص المميزة للعمل الفني . فقد ينتج الايقاع في عمل ما ، لا بواسطة محيط للخط فحسب ، وإنما عن طريق تكرار الكتل ، ومن المعتاد أن يتم هذا التكرار في متتاليات مصفوفة أو مختزلة . ولا ترجع ضرورة أن تكون مثل هذه المتتاليات ثلاثية التكوين ، إلى شيء أكثر غموضا من الحقيقة القائلة بأن العدد ثلاثة هو الرقم الأول الذي يصبح فيه من السهل أن نتصور وجود متتاليات من أى نوع . وأن أى متتالية تتكون من أكثر من ثلاث كتل . ستتحو إلى أن تكون واضحة جدا في الرسم .

وتفسير الشكل الرمزي أكثر صعوبة من هذا بكثير . فهو يعتمد على فرض سيكولوجي زوده يونج وعدد آخر من علماء النفس للتطليبيين في السنوات الأخيرة بقدر كبير من البراهين . وقد صاغ روجر فراي هذا الفرض بالصورة التي ينطبق بها على الفن في الكلمات التالية :

« اعتقد أنه توجد في الفن خاصية مؤثرة .. وهي ليست مجرد اعتراف بالنظام ، والعلاقات الداخلية ، إذ يصطبغ كل جزء من أجزاء العمل الفني .

كما يصطبغ العمل الفنى ككل ، بنغمة وجدانية معينة ، والآن ، ومن خلال تحديدنا لهذا الجمال الخالص ، فأننا نقول بأن النغمة الوجدانية ، لا ترجع إلى أى نوع من أنواع التذكر المعروفة ، أو الإيحاء بالتجربة الوجدانية للحياة . بل اننى لاتساع أحيانا - أنها رغم ذلك قد لاتكون قد حصلت على قوتها من إثارة بعض الذكريات الواسعة ، بنعيم الشديدة الغموض الكبيرة العمق - أن الأمر ل يبدو كما لو كان الفن قد اقترب من الأساس الذى تقوم عليه كل ألوان الحياة الوجدانية ، قد اقترب من الشيء الذى يكمن تحت كل العواطف المحدودة والخالصة للحياة الواقعية . ويبدو أن الفن يستمد نوعا من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها ، عن طريق كشفه عن المغزى الوجدانى للزمان والمكان . أو ربما كانت المسألة ، هى أن الفن يستثير الآثار الباقية التى خلفتها على الروح مختلف وجدانيات الحياة ، بدون أن يستثير التجارب الواقعية مع ذلك ، حتى نحصل على صدى يرجع من العاطفة متخلص مما كان للتجربة من حدود واتجاه خاص

يمكننا أن نعرف ، من خلال دراستنا للأنثروبولوجيا ولتاريخ انذين ، انه من الواضح تماما ، أن الرمز قد يكون غالبا لأصل ذاتى تماما : مجرد تحجر لهذا الأصل يكون متحولا إلى شيء ذى هيئة واضحة وتحديد لبعض العواطف الذاتية الغامضة . ويبدو أنه من المؤكد تماما أن كثيرا من الفنون ، فى جوانبها الشكلية ، إنما تستمد مضمونها من عملية خلق مثل هذا الشكل الرمزى ، وربما لاتتم هذه العملية الا بصورة غير واعية .

٢٧ - نعيش كل عناصر العمل الفنى الكامل فى ارتباط داخلى متشابك ، فهى تتضامن جميعا لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر . وقد قال هويستلر أنه قد مزج ألوانه بعقله ، كما أنهم يقولون فى المانيا أن المرء يصور بدمه ، وتعنى تلك العبارات أن عناصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التى تسيطر عليها وتصورها فى وحدة ، هى وحدة إدراك المصور الوجدانى المباشر للموضوع القائم أمامه . ونحن حينما ننتهى من تحليل كل العناصر المادية فى صورة ما ، فسيظل علينا أن نهتم بهذا العنصر الخفى الذى لا تدركه الحواس ، وهو التعبير عن فردية الفنان ، وهو الشيء الذى ما يزال يؤدى إلى نتائج مختلفة اختلافا كليا ، رغم أن الجميع يشتركون فى كل الأشياء الأخرى الشائعة ، فى الموضوع والزمان والجبل

والمواد المستخدمة . ومن المحتمل أننا قد نحونا منذ عصر النهضة نحو المبالغة في عنصر الشخصية هذا ، وعلينا أن نذكر أن أنماط الفن الدينية العظمى - وهى الفن القوطى والفن البوذى - تكاد تكون غير شخصية إطلاقا . وقد ذهب ناقد آخر إلى درجة أن قال بأننا نهتم حقا بمفهومين عن الفن مختلفين اختلافا كاملا - الفن القائم على خدمة الدين . وتقيد هذه التفرقة في الأغراض الوصفية إلا أنها من الصعب أن تمتد إلى المدى الذى قد يقترحه السيد ويلينسكى^(٥) . فهى تحاول أن تصل بتأثيرها إلى درجة الحكم على العمل الفنى على ضوء مضمونه ، وهو سبيل يؤدى إلى تدخل كل أنواع الاهواء أو التحيزات التى لا صلة لها بالموضوع . إذ لا بد أن يكون « لوهان الصينى » في المتحف البريطانى ، ولا بد أن يكون أحد رسوم البوابة الغربية لكاتدرائية تشارتر ، ولا بد أن يكون آخر أعمال ابشتين أو أريك جيل^(٦) . لا بد أن تكون هذه وتلك مرتبطة بنفس القدرة على الاحساس ، رغم أنه من المعترف به أن تلك القدرة ستحظى بفرصة أكبر لكى تتحرر لدى المتفرج ، إذا ما كان قد حصل على فهم سابق لهدف الفنان في كل حالة . ولكننا يجب أن نتذكر دائما أن الفن لا يتجه إلى الفهم الواعى على الإطلاق ، ولكنه يتجه إلى الإدراك الحدسى البدهى . فإن العمل الفنى لا يتمثل في الفكر ، وإنما في الاحساس . إنه رمز أكثر منه تقريراً مباشراً للحقيقة . وهذا هو السبب في أن التحليل المتعمد الواعى للعمل الفنى ، مثل ذلك الذى قدمته هنا ، على سبيل التوضيح فحسب لا يستطيع في حد ذاته أن يؤدى إلى المتعة التى يمكن أن تستمد من ذلك العمل الفنى . فليست مثل هذه المتعة إلا اتصالاً مباشراً مع العمل الفنى ككل . إن العمل الفنى يدهشنا على الدوام ، فهو قد أنتج تأثيره قبل أن نصبح واعين بوجوده .

٢٨ - لا يكون بناء العمل الفنى واضحاً على الدوام ، فهو قد يكون توازناً ثابتاً بين وحدات بلا نسق منظم بينها . إلا أنه بشكل عام ، فإن رساما ذا جراءة كافية على سبيل المثال ، سوف يتمسك بتصميم سهل الإدراك ، ثم يضع كتلة طبقاً لهذا التصميم . والتصميم الهرمى الذى ذكرناه من قبل ، شائع جداً ، لأنه يقدم ثقلاً ثابتاً في قاعدة الصورة ، ثم تحمل العين إلى الذروة حيث تتوقع أن تجدها بشكل أكثر طبيعية . والتصميم البنائى المشابه هو

(٥) ر . هـ . ويلينسكى ، الحركة الحديثة في الفن - لندن (فابر وفابر) سنة ١٩٢٧

تنظيم أو تكرار المثلثات . فنحن نرى في صورة الجريكو إيقاعا دائريا يتحرك في اتجاه خارجي مثل دولا ب العجلة .. هذا الدولا ب الذى يتمثل في المسبح ، والذى يعطى إحساسا رائعا بالحياة للرسم كله . لقد وضع كل خط في الرسم لكي يساهم في هذا الإيقاع الشديد التأثير .

ولهذه الخطط البنائية أهمية كبيرة في رسم الصورة أو في القيام بأى عمل فنى آخر ، رغم أنه ليس من الضروري أن يختارها الفنان اختيارا متعمدا واعيا . أنها تكشف ، بوضوح أكثر من أى شيء آخر عن الإيقاع السائد في المرحلة الزمنية المعينة . فإن اتخا ذ روبنز على سبيل المثال للتصميم اللولبى دائما لم يكن حدثا عارضا ، فإن اللولب هو الإيقاع الدينامى النموذجى لمرحلته التاريخية . فقد كان منغمسا في الجهود المبذولة لتحطيم القصصيات الهندسية الجامدة لتقاليد بواكير عصر النهضة .

ويمكننا أن نقول عن صور المناظر الخلوية أن العمل الفنى فيها أقرب إلى أن يكون محكوما بواسطة المشاكل التطبيقية للبعد المطلوب ، ومنظور الصورة والظروف الجوية . ففى رسم كلود للمنظر الخلوى على سبيل المثال ، لا نرى أى سعى وراء إيجاد إيقاع منتظم . فالخطوط مستخدمة استخداما كاملا للإيحاء بامتداد المنظر الخلوى ، بدون أن يطفى كثيرا على الكتلة النسبية للسماء والأرض ، أو على التأثير الإيحائى لاستخدام الضوء والظل . اننا يجب أن نبحث عن الحيوية البنائية للصورة في داخل الموضوع نفسه ، بدلا من أن نستخدم اطارا فولاذيا نقول بأنه لا بد للموضوع أن يلائمه . والبديل لهذا هو أن نشيد منظرا خلويا متخيلا متحررا من قيود التماثل والمشابهة ، وهذا هو منهج الفنانين المحدثين النموذجيين من أمثال كاندنسكى ، وماكس ارنست .

٢٩ - ان امعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء ان الاحساس الجمالى غريزى لدى معظم الناس ، بغض النظر عن وضعهم الذهنى (كما يثبت هذه الحقيقة ما نراه عند رجل الشارع من تقدير جمالى لا شعورى حينما يقع بصره في الشارع على آخر موديل من السيارة الكاديلاك ذات السلندرات الستة ، أو الذى يبدية بالتاكيد أمام اى بناء أو آلة جميلة ، حيث لا يطلب إليه ان ينظر إلى ايهما باعتباره « عملا فنيا ») . وقد قدمت بحوث كثيرة في هذا المجال في السنوات الاخيرة ، فأصبحنا نعرف الآن - معرفة محددة بصورة معقولة - ذلك الفن الذى أنتجه أكثر أجزاء البشرية تخلفا ، ممن يعرفهم علماء الدراسات الانسانية ، (من ٣٠,٠٠٠ إلى ١٠,٠٠٠ سنة ق م) . وتقع الامثلة المتبقية من فن « ما قبل التاريخ » هذا ، الذى ينتمى إلى العصر البليوليتى ، تقع في ثلاث مجموعات جغرافية (المجموعة الفرنسية الكانتابرية Franco Cantabrian (٥) والمجموعة الاسبانية الشرقية والمجموعة الافريقية الشمالية) ولكن رسوم الكهوف المشهورة للحيوانات في التاميرا بأسبانيا هي أكثرها أهمية . ولدينا ، في تطور متواز مع مثل هذه الفنون التى عاشت فيما قبل التاريخ ، لدينا أحدث فنون البوشمان في روديسيا الجنوبية وفي جنوب غربى افريقيا . ولكل تلك المجموعات ملامح معينة مشتركة فيما بينها . فكل الاعمال التى تمثلها (وهى عادة ما تكون رسومات على جدران الكهوف) . لا تبدى أى محاولة لاكتشاف المنظور : فهدف الفنان هو بالاحرى ان يمثل اكبر الجوانب تعبيرا في كل عنصر من عناصر الموضوع ، فمثلا ، يرتبط

المنظر الجانبى للقدم الامامى للعينين . كما ان فن تلك الشعوب ايضا ، لم يكن فنا طبيعيا في احوال اخرى ، فاننا نراهم يتخلون بشكل واضح عن التفاصيل ، لصالح ما يمكن ان نسميه نحن بالرمزية . فترفض تفاصيل الاشكال الطبيعية او تحرف لكى توحى بالمغزى الرئيسى للموضوع المرسوم ، فهم يطيلون جسم الثور لكى يوحى بعملية القفز ، وهو يلون بدفقات من اللون مستقيمة متفاوتة « مثل التفاوت بين اللون الناتج والقاتم » بالطريقة التى تؤكد خطوط الحركة في جسم الحيوان . ويظهر الفن البليوليتى ، تطورا محددا ، من الطريقة الخطية - او ذات البعدين فقط - في تمثيل الموضوع في الفترة الاورينياكية ، إلى الطريقة التجسيمية او ذات الابعاد الثلاثة في العصر المجدلينى (٦) ، ولكننا نلاحظ ان هذه الحساسية التجسيمية قد اختفت في العصر النيوليتى (٦) . ونلاحظ تطورا اعمق مغزى في النماذج الاسبانية الشرقية وفي نماذج البوشمان ، اذ نستطيع ان نرى - حينما تعرض علينا مجموعة من الموضوعات - ان الفنان قد تصور المجموعة باعتبارها كلا متكاملا ، وليست باعتبارها مجرد تجميع لأجزاء فردية متفرقة .

٣٠ - وتوجد رسومات البوشمان على اسطح الاحجار العارية وفي الكهوف وفي أشياء المغارات ، ومن المحتمل انها قد حفرت بواسطة قطعة أو شظية من العظام المسنونة ، بعد ان صنعت الالوان بعناية من أصباغ الارض ومن دهن الحيوانات . وهناك من الادلة ما يثبت ان الرسوم غالبا ما كان يعاد تلوينها ، وأن الاماكن التى وجدت فيها ، كانت تحرس باعتبارها اماكن مقدسة عند البوشمان .

وتتنمى بعض الرسوم إلى أصل حديث جدا ، ويرى الدكتور كوهن* ان رسوم البوشمان كانت ما تزال في قمة مجدها منذ بضعة قرون قليلة مضت ، وانها بدأت مرحلة الاضمحلال خلال القرن أو القرنين الماضيين - « للذين فقد البوشمان خلالهما اراضيهن ، كنتيجة لنفوذ البيض أو الزواج ، كما فعدوا مع تلك الاراضى جزءا كبيرا من تقاليدهم وعاداتهم » . ومهما يكن من شيء فتاريخ الرسوم غير ذى مغزى كبير في واقع الامر وانما الذى يعنينا منها هو مكانها من التاريخ الثقافى للجنس البشرى . وليس هناك من شك في ان لدينا -

* « فن البوشمان » تاليف هيجر اوبرماير وهيربرت كوهن (مطبعة جامعة اوكسفورد) سنة ١٩٢٠

في فن البوشمان - بقية حية من الفن الذي ازدهر على نطاق أكثر اتساعا بكثير منذ آلاف من السنين - وهو في الحقيقة فن ما قبل التاريخ . وبهذه المناسبة ، فإن التشابه القائم بين صور البوشمان ورسومات الكهوف التي عثر عليها في شرق اسبانيا ، لا يمكن ، في رأى الدكتور كوهن ، أن تكون من قبيل المصادفة فحسب ، وهو يرجح أن البوشمان في الحقيقة جنس مرتبط بما نسميه بالثقافة الكاسبية Capsion Culture (٧) التي وجدت في شرق اسبانيا ، وشمال إفريقيا . ولكنني لا بد أن أدع جانبا المسائل الاثنولوجية ذات الاهمية البالغة (المتعلقة بتوزيع الشعوب ونشأتها) التي تثيرها خصائص فن البوشمان وتوزيعه ، وإن أحصر نفسي بمفراه الجمال .

علينا أولا الا نتخيل أن أى فرد عجوز من البوشمان يستطيع أن يرسم تلك الصور . إذ تشير سجلات الحوادث التي كتبها النازحون الأوائل من البوير إلى وجود وظيفة يكون شاغلها في مرتبة مصور البلاط ، والحق أنه حتى لو لم يكن لدينا مثل هذه السجلات ، لتأكد لنا بداهة أن مثل هذه الحساسية الجمالية التي كشفت عنها الرسوم ليست الا نتيجة لمواهب خارقة . لأن الرسوم تلفت النظر جدا من الناحية الجمالية ، بل إنها جميلة أيضا بالمعنى الخاص الذي قدمته لهذه الكلمة في الفقرة رقم (٢) . وهي على ذلك لابد أن تتميز تميزا واضحا عن الفن الزنجي ، وهذه هي النقطة الاولى التي وضعها الدكتور كوهن في الفصل الذي كتبه عن « روح فن البوشمان » : « إن أكثر السمات بروزا في فن البوشمان هي الخاصية الطبيعية والحسية لروحه .. ذات الدلالة .. فاذا ما وضع فن البوشمان إلى جانب الفنون الأفريقية الزنجية بما فيها فنون قبائل البنين Benin واليوربا Yoruba فانتا سنرى حينئذ أن فن البوشمان أكثر قربا من النموذج الطبيعي ، فهو أكثر حفاظا على الواقعية وأكثر صدقا مع الطبيعة .. فالبوشمان ، وهم أكثر التصاقا بالطبيعة ، يمارسون بقوة أكبر ، الطابع التشكيلى للموضوع ، أى شكله ولونه وحركته ، فالموضوع بالنسبة لرجل البوشمان يعتبر حقيقة واقعة ، وليس شيئا رمزيا أو معنى رئيسيا ، كما هي الحال بالنسبة للزنجي المرتبط بفكرة الأرواح المتجسدة المنفصلة للكائنات الحية . وعلى ذلك فبدلا من الحقائق التي تتحول إلى نماذج جامدة وبدلا من المجردات التي نراها في الفن الذي يتخذ موقفا مضادا للوضع الحيوى للأشياء ، مثل فن الزنوج أو الفنانين البيزنطيين ، أو التكميين المحدثين ،

بدلا من كل ذلك ، نرى فنا يعبر فيه كل خط عن الحركة والحياة . فمعظم الرسوم تمثل حيوانات تجرى أو بعض مشاهد الصيد ، ولكن حتى حينما تكون الموضوعات في حالة توقف أو راحة ، فإننا نراها حية بصورة غير عادية . فهل يمكن أن يمثل تربية الحيوانات الخائفة بصورة أكثر نجاحا على يد المهارات المزودة بالمعدات التي يمتلكها الفن المتحضر ؟

والرسوم ذات لون واحد بشكل عام ، رغم أن هناك عددا معقولا من الألوان ، وتنتج هذه الألوان عن طريق مزج لونين أو أكثر . كما أن الرسوم ذات بعدين غير متغيرين ، دون أى نوع من التظليل أو محاولة التعبير . وحينما تكون هناك درجات مختلفة من اللون الواحد ، فإنها لا تستخدم لكي توحى بتغيرات الضوء والظل ، حتى ولا على أساس طبيعي ، فإنها تستخدم لكي تؤكد إيقاع الحركة . ونحن نرى في مجموعة الرسوم التي عالجها أوبرماير وكوهن ، هدفا واضحا جدا من التكوين . فيلاحظ الدكتور كوهن أن « الشيء الأول هو الوحدة ، وليس الكثرة . فلقد تصور الفنان التصميم باعتباره كلا متكاملا ، وليس باعتباره وظيفة تؤديها أجزاءه الفردية ، وليس لأعضاء التصميم حيوات منفصلة خاصة بها ؛ وليس لهم من مغزى ولا أهمية إلا في التكوين وحده . وهكذا فإن الشيء الذى يبرز واضحا في هذا الفن هو التكوين ، بناء الشيء باعتباره كلا واحدا مستمدا من وحدة المشهد المرسوم » .

وهذه قضية كبيرة ، من الطبيعي أن يبحث المرء عن القوة الوجدانية التي قد تدفع الفنان إلى مثل هذه الوحدة في التصميم . وقد وجدها مؤلفا هذا الكتاب في نظرات البوشمان السحرية إلى الحياة . فإن لدينا الدليل على وجود طقوس سحرية في بقايا رقصات البوشمان ، وأغانيهم واساطيرهم . ومن الواضح أن الصور ليست بدون معنى ، وهكذا يستنتج الدكتور كوهن : « أنها لا تتمتع بقيمة جمالية فحسب ، ولكن مثلها في ذلك مثل صور العصور الوسطى في أوروبا ، ذات دلالة هامة في الدين أو أنها إذا لم يرغب المرء في أن يعتبر السحر شكلا من الشكل التعبير الدينى ذات دلالة هامة في ممارسة السحر .. »

٣٩ - يعتقد الرجل البدائي ، أنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث القلبي عن طريق التمثيل الرمزي لهذا الحدث ، فالاشتياق إلى الذرية ، أو الرغبة في موت عدو ، أو في الخلود بعد الموت ، أو في خروج روح شريرة أو طردها ، هي

الدوافع الى خلق الرمز المناسب لها . ويتبع هذا أننا نهتم في الفن البدائي بالفن بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : نهتم بالتنظيمات الشكلية المعبرة عن مواقف وجدانية . ومن المؤكد أن الكونت جوبينو كان محقا حينما قال أن الزنجرى يمتلك الملكة الحسية في أقصى درجاتها ، وهى الملكة التى تنحو غرائزنا المتحضرة نحو تدميرها ، ولكنها الملكة التى بدونها لا يكون الفن ممكنا . ومن المؤكد حقا ، أننا نستطيع أن نصل ، من خلال دراسة لفنون الزنوج والبوشمان ، إلى فهم للفن في أكثر أشكاله أولية وأصالة ونحن نعرف أن الشيء الأولى الاصيل ، دائما ما يكون مليئا بالحياة .

٣٢ - كان الخلق الفنى لدى الرجل البدائى يعنى هروبا من فرضية الحياة وتحكماتها . لقد عاش هذا الرجل من يوم إلى يوم ومن يده إلى فمه ، بالمعنى الدقيق لهاتين العبارتين . لم يكن هناك شيء مستمر أو ثابت في حياته ، فلم يكن لديه احساس بالديمومة والبقاء . وحتى اليوم ، وبين الاجناس التى ما كادت تتصل بالحضارة ، من المستحيل أن تجد مواطنا يفهم معنى الوعد . أنه لا يعقل ما وراء الموقف الفورى الحالى ، ولكنه يتصرف بصورة غريزية عند كل تحول للأحداث ، وعلى ذلك فإنه حينما يخلق عملا فنيا ، باعتباره عملا من اعمال الاستعطاف السحرى ، فإنه يهرب من التحكيمات السائدة في وجوده ، ويخلق ما هو بالنسبة اليه ، تعبيرا مرئيا عن المطلق . أنه للحظة واحدة ، قد وضع شيئا واحدا ثابتا وصلبا ، فهو قد خلق مكانا خارج الزمان ، وحدد لهذا المكان شكلا ظاهريا حوله بتأثير من عواطفه إلى شكل معبر ومن ثم استحاله إلى نظام والى وحدة - وصاغ منه معادلا مشاكلا لعواطفه .

إن هناك طريقتين متميزتين لتحقيق هذه النتيجة المرغوبة - الطريقة العضوية ، والطريقة الهندسية . ولقد قيل بأن ندين النوعين المتعارضين تحدهما أساسا البيئات المتناقضة ، فحيث تكون قوى الطبيعة في صورة عدائية كما هو الحال في الشمال المتجمد وفي الصحارى المدرية ، يتخذ الفن شكلا هروبيا لا من مجرى الوجود فحسب ، بل ومن أى شيء يرمز اليه . فبالاحتواء العضوية إذا اختزلت إلى أبسط عناصرها ، لا ينظر إليها نظرة مرضية ، ومن ثم فالفنان يعمد إلى تحويل كل شيء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شيء أمرا غير طبيعى قدر الامكان ، ومع هذا فإن العمل الفنى ينبغى أن يكون ديناميا - إذ لايد له أن يجذب انتباه المتفرج ويحركه ويؤثر

فيه . وعلى ذلك فان هندسية هذا الفن المجرد مضطربة جدا : وهى وإن تكن ميكانيكية ، الا أنها تحرك : والفن الحيوى لدى الشعوب البدائية ، من الجانب الآخر ، متعاطف مع الطبيعة . فهو يتبنى الانحناء العضوية ويضيف إلى حيويتها . إنه فن الشواطىء معتدلة المناخ والأراضى المثمرة . إنه فن الابتهاج بالحياة ، والثقة فى العالم . فالنباتات والحيوانات والناس يرسمون بعناية مصوغة بالحب ، ويقدر ما يبعد الفن عن التقليد الدقيق ، فانه يعضى فى اتجاه تعميق الدافع الحيوى .

والفن الاغريقى فى مرحلته الكلاسيكية ، مشابه فى أصوله للفن الباليوليتى وفن البوشمان ، وهذا يعنى أنه فن عضوى . وهو لا يختلف عن أصوله البدائية الا فى درجة تنظيمه ، وفى تعقيد ارتباطاته ، وفى المنجزات التكتيكية السامية للحضارة المصاحبة له . ومع ذلك فهناك تحفظ لا بد من ابدائه هو أن الاغريق كانوا جنسا علميا أو منطقيا إلى درجة بعيدة . ومن ثم فهم لم يقنعوا بابرار حيوية الطبيعة والفن وإنما سعوا إلى تفسير هذه الحيوية بصيغ ومعادلات . فقد اكتشفوا ، أو ظنوا أنهم قد اكتشفوا ، نسبا ثابتة معينة فى كل من الطبيعة والفن . وعندما تم اكتشافهم لهذه النسب أخذوا فى تطبيقها بعناية واعية . فالقطاع الذهبى التى سبق أن اشرنا إليها اكتشفها الاغريق ومنذ ذلك الوقت ظل سائدا ، كما أوضحنا من قبل ، واستمر هذا المبحث عنصرا من عناصر التقاليد الكلاسيكية حتى يومنا هذا .

٣٣ - هذان النوعان من أساليب العرض الفنى وهما - الهندسى والعضوى - ظلا سائدين خلال تاريخ الفن كله . بيد أنه كان طبيعيا نتيجة لانتشار الحضارة ، وتداخل الأجناس ، أن يندمج النوعان ويتلاحما وأن يعبر التيار الرئيسى للفن بحق عن صورة وسط لهذين النوعين . ولكن قبل أن نتناول هذا التيار الرئيسى يعيننا أن نذكر أن هذين النوعين من التعبير الفنى الهندسى ، والعضوى ، ظلا يعاودان الظهور بكل تقائهما الاصيل ، خلال عصور ما قبل التاريخ وعصور ما بعد التاريخ على السواء . وللتدليل على ذلك نختار أمثلة حديثة نسبيا : فمثلا عاد الفن الهندسى للظهور فيما يشبه الأسلوب العربى وهو الأسلوب الذى طوره العرب ذوو النزعة الرياضية فى كل من أسبانيا ومصر ، ولقد ظهر هذا الفن أيضا فى أجمل صوره فى الفن البيزنطى والفن الرومانى ، ونراه أيضا ، بعيدا عن تلك المؤثرات فى فن بيزو والمكسيك

وجاوة واليابان . وهو يعود إلى الظهور في الفن التكعيمي الحديث . أما الأسلوب العضوى فأقل تقطعا من ذلك ، فقد استمر في مصر جنبا إلى جنب الفن الهندسى إذ كان الفن الهندسى هو فن الكهنة ، وكان الفن العضوى هو فن الشعب .. ويبدو الحافظ العضوى بكل ما فيه من براءة مرة أخرى في الفن الذى يتمثل في سراديب القبور المسيحية الأولى كما يبرز هذا الأسلوب في أوج انتصاره من خلال النزعة الانسانية والطبيعية للنهضة الإيطالية .

الا ان انتصار الأسلوب العضوى (في العالم الغربى وحده طبعا) كان قد سبقته عملية موازنة كبرى بين الأسلوبين . فان كلا من الفن القوطى والفن الشرقى ، يمثلان في مظاهرها العامة ، نوعا من الاندماج بين الطريقة العضوية والطريقة الهندسية . فقد كان المبدأ المجرد هو الخاصية المميزة للأجناس الشمالية الرحل كما أمتد الفن الرياضى عبر قارتى أوروبا وآسيا من أيرلندا إلى سيبيريا . ومن الظواهر المتكررة الحدوث في التاريخ الاقتصادى - ويمكن اتخاذها على سبيل التعميم - هو تكرر غزو الشعوب التى تعيش على الصيد للشعوب التى تعيش على الزراعة . فالشعوب البدوية الفقيرة المحصورة في أقل الأقاليم أثارا على سطح الأرض تنظم نفسها في عصابات ثم تهبط للأغارة على أكثر بلاد الأرض انتاجا واعتدالا جالبين معهم زخارفهم الهندسية وأسلحتهم غير الذكية وغبيياتهم الدينية . وهذه العملية معقدة غاية التعقيد ، فهى تقوم على خلفية تاريخية تتابع فيها قيام الأمر الحاكمة وسقوطها ، كما تتابع عليها الدورات الاقتصادية والكوارث الطبيعية ، والنهضات الدينية والاضطرابات . ولكن الفن يتخلل كل هذه الأحداث ، ومن خلال غليانها واضطرابها تبرز مراحل الفن التاريخية العظيمة - المينوية والساسانية والاسلامية والشرقية والقوطية ، والعديد من فروعها وأقسامها التى تولدت عنها .

٣٤ - يواكب تاريخ الفن - من المرحلة البدائية (الا اننا يجب أن نتذكر ان ما هو بدائى ليس منحطا بالضرورة) إلى أكثر منجزاته تحضرا في الفن القوطى أو الكلاسيكى - أقول ان هذا التاريخ يواكب ويعتمد على التطور الموازى لموقف الانسان الوجدانى تجاه الكون - أى التطور من السحر والنزعة الروحية إلى الدين . والمسافة الشاسعة التى تقع بين تمثال نحته أحد الزنوج وبين أحد تماثيل براكسيتيليس هى المسافة الشاسعة بين دين الزنجى الذى

يقوم على الروحية وبين النظرة العميقة التى تقوم على العقل لرجل اغريقى فى اسى مراحل حضارة الاغريق . وقد حظى الاغريق بنوع من التوازن الدينى لا يمكن الا ان يسمى نعمة مسعدة ، فقد فقدوا كل خوف من العالم الخارجى - بل انهم قد نظروا بتعاطف فعلى إلى هذا العالم - واصبح فنهم تعبيراً عما راوه فى هذا العالم - بنظرات كلها صداقة له - ونظرات من الاعلاء المثللى للطبيعة اذ اضحى الانسان اذ ذاك لا يرى الا جمالا حيث يمم فى المخلوقات الحية ، وكان الايقاع العضوى للحياة هو الخاصية التى حاول ان يعبر عنها فى فنه .

وتعتبر العلاقة بين الفن والدين واحدة من اكثر المسائل التى علينا ان نواجهها صعوبة ، فنحن ننظر وراءنا نحو الماضى فنرى الفن والدين يبرزان يدا فى يد من اعماق ما قبل التاريخ المظلمة ، وبدا عليهما طوال قرون عديدة انهما مرتبطان ارتباطاً لا ينفصم ، ثم تظهر فى أوروبا ومنذ حوالى خمسمائة مضت من السنين ، اول دلائل انفصال محدد بينهما ، وتتسع هوة هذا الانفصال ، مع مرور الوقت ، ومع النهضة الكبرى ، نرى فنا متحرراً بشكل كامل ومستقلاً ، نراه فردياً فى أصوله ، ولا يهدف إلى ان يعبر عن شىء وراء شخصية الفنان نفسها . وتاريخ الفن الغربى حتى عصر النهضة تاريخ متنوع الدرجات . فأحياناً نظن انه قد بلغ اسى مراحل فى احد الاعمال الفذة بالذات ، وفى بعض الاحيان لا يبدو ان هناك فنا على الإطلاق ، وفى النهاية نبدأ فى الاعتقاد بأنه لا يمكن ان يكون هناك فن عظيم ، أو مراحل عظيمة للفن بدون ارتباط وثيق بين الفن والدين . وحتى حينما خلق الفنانون العظام أعمالهم الكبيرة فى عزلة واضحة عن أى عقيدة دينية ، فإننا كلما أمعنا النظر فى حياتهم لكان محتماً ان نكتشف فى حياتهم وجود ما لا يمكن ان نسميه بالحساسية الدينية . وحياة فان جوع حالة من تلك الحالات .

ومهما يكن من شىء فان من التسرع بمكان ان ننتهى من هذا إلى ان العلاقة بين الفن والدين علاقة حتمية وضرورية فذلك بالطبع يعتمد على ما نعنيه بالفن وما نعنيه بالدين . ان العنصر الأساسى فى الفنان ، العنصر الوحيد الذى لا يمكننا أبداً ان نستغنى عنه ، هو ذلك القدر اليسير من الحساسية - وما بنا من حاجة إلى ان نخشى من تسميته بالحس الجنىسى . فهذا هو العنصر الذى يعمل عمله فى فن الانسان البدائى كما فى دينه . والصعوبة فى هذه المرحلة هى

محاولة أى فصل بين الفن والدين فإن تعاليم أحدهما تحدد بالضبط اختراعات الآخر . فالسحرة وكهنة الدين يشابهون تمام الشبه الفنانين المبدعين ، ولا يوجد الفن الا كوظيفة من وظائف العبادة او التكفير عن الذنوب . ومثل هذا الفن محدد تحديدا عنيقا ، من وجهة نظر حضارتنا نحن الأخيرة ، فهو لا يعبر الا عن مجال ضيق جدا من المشاعر ، وهذه المشاعر هى - أساسا - مشاعر الخوف . أما الاحساس بالمجد ، وهو سليل الشجاعة الروحية ، فمفقود تماما في فن الانسان البدائى . هذا الاحساس الذى مضى في اتجاهات مختلفة ، هو الذى يؤدى إلى أسمى ما حققه كل من الفن الكلاسيكى والفن المسيحى في العصور الوسطى .

وفي نفس الوقت الذى كان يتم فيه التحول من فن الانسان البدائى إلى فن الانسان المتحضر ، لم تكن هناك أى تغيرات في العمليات السيكلوجية لعقل الفنان وهذا يعنى ان الاختلاف في القيمة بين فن الانسان البدائى وفن الانسان المتحضر في العصور الوسطى ، هو الاختلاف بين قيم دينيهما ، وليس في درجة حساسيتهما الفنية . وقد يؤدى بنا هذا القياس إلى شئ من الشذوذ العجيب إذا اعتبرنا ان الكيف لاي فن من فنون أى جماعة دينية هو بطريقة أو أخرى اختبار لصحة تجاربييه الدينية أو قوتها .

٣٥ - والواقع ان الأمر لا يختلف عن ذلك خلال الفترة المعقدة التى ندعوها عصر النهضة . وتتسم هذه الفترة من جانب باحياء النزعة الانسانية الكلاسيكية . وهى النزعة الوثنية تماما في مثلها ، وتتسم من الجانب الآخر بما يمكننا ان نسميه اكساب الدين المسيحى نفسه طابعا انسانيا ، كما عبرت عنه مثلا غنائيات الاخ انجليكو والقديس فرانسيس . ولكن النزعة الوثنية في عصر النهضة ، كانت دينيا ، بمقاييسنا الحاضرة ، مثلها في ذلك مثل المسيحية . وهذا يعنى ان الفنان في تعبيره عن المثل العليا للانسانية الكلاسيكية كان يجعل من فنه خادما لهذه المثل بنفس الطريقة التى كان يجعله بها الساحر البدائى والفنان المسيحى .

لقد فقدت الانسانية عنصرها المثالى خلال مسار القرنين السادس عشر والسابع عشر . إذ أخذت الحضارة في نموها تزداد مادية ، وانتهى الأمر بالفنان في القرن الثامن عشر إلى أن يصبح إما خادما لهذا المجتمع المادى أو سيد نفسه . ومهما يكن من شئ فالفنان في الوضع الاول لم يزد مكانه بحال

عن وضع الفنان البدائي ، إذ أن كل ما فعله هو أن استبدل نوعا من الخوف بنوع آخر . وتدفعنا الحالة الثانية إلى القضية الحقيقية : هل يمكن للفنان ، على أسس من حساسيته الخاصة ، وبدون مساعدة من مشاعر الجماهير والمثل التقليدية - هل يمكن لمثل هذا الفنان « الطيب العظيم المبتهج الجميل الحر » أن يخلق أعمالا فنية نستطيع أن نحتفظ بمكانها إلى جانب أعظم أعمال الفن الديني ؟

أنتى لن أجيب على هذا السؤال بطريقة ايجابية حاسمة . ذلك أنه لا يمكن لشخصين مهما كانا أن يتفقا على ماهية الفن الجيد . وعلى هذا فانه من غير الممكن أن نقوم بتقسيم حاسم ونهائى بين الفن الديني والفن الفردى . ومع ذلك فأننى أعتقد أنه قد يكون من الممكن أن نتفق حول ملاحظة أو اثنتين هامتين . ففى المحل الأول أعتقد أنه من الواضح تماما أنه لا يوجد فنان يستطيع أن يعمل جيدا دون أن يتمتع بحاسة المتفرج ، إذ أن النظرية القائلة بأن الفن هو تعبير عن الذات لن تجرأنا بعيدا . لأننا نسأل ما هى هذه « الذات » التى يعبر عنها ؟ هل هى خيالات العقل الباطن ؟ هذه هى الاجابة المعتادة على ذلك السؤال . ولكن ما هى القيمة - القيمة الايجابية بعيدا عن القيم الجمالية الشكلية ، وهى القيم المشتركة بين الانواع الأخرى من الفن - لمثل هذه الخيالات ؟ أننا لا نعرف الا القليل عن تكوين العقل الباطن ، ولكننا نقول ، على أساس من اسمه نفسه ، أن هذا العقل لا يمكن أن يكون حاملا للقيم المتصلة بالمثل العالية التى تميز الانسان المتحضر عن أجداده البدائيين . أن الفن وسيلة للاتصال ، رغم أنه يعمل بالحساسية وعن طريقها ، فأننا لا نجد ثمة ما يمنع - من أن ينقل احساسا بالقيم . وعلى ذلك ، فإن - إجابتى على - التساؤل عما إذا كان من الممكن لفن عظيم أن يوجد مستقلا عن الدين ، ستعتمد على الاوزان المختلفة لقيمتنا نحن . وفيصل الرأى فى هذا الموضوع مرده إلى الجماعة إن عاجلا ، وإن أجلا . وقد يبدو لذلك ، أنه على الفنان لكى يصل إلى العظمة أن يخاطب مشاعر الجماعة بشكل أو بآخر . ومهما يكن فإن اسمى صور المشاعر الانسانية حتى وقتنا الحاضر هى المشاعر الدينية وعلى الذين ينكرون ضرورة الارتباط بين الدين والفن أن يكتشفوا بديلا للمشاعر الدينية عند الجماعات يستطيع أن يضمن فى المدى البعيد وجود نوع من الاستمرار التاريخى لذلك الفن الذى ليس دينيا .

٣٦ - علينا في أى تقويم لعناصر الفن ، الا نضع في اعتبارنا فن الانسان البدائى وحده ، وانما علينا أن ننظر أيضا إلى شكل بدائى من أشكال الفن ، أكثر قربا اليانا من الناحية التاريخية ، وهو فن أناس بسطاء غير معقدين ، يعرف عموما باسم « فن الفلاحين » ويطلق هذا الاسم في استخدامه الشائع لكى يتضمن الكثير جدا من الأشياء ، ومن ثم فإن مغزى هذه الظاهرة ليس معروفا على النحو الواضح الواجب أن يكون . أن فن الفلاحين ليس فنا يصنعه هؤلاء الفلاحون في تقليد لفن الطبقات الأكثر ثقافة - بمعنى أنه ليس انعكاسا جافا لفن المثقفين من الناس كما أنه أكثر بعدا عن أن يكون هو الفن الذى يبرز من خلال حب مهذب للبساطة والحياة البسيطة . وتوخيا للدقة فإن هذا المصطلح ينبغى أن نحدده للتعبير عن الأشياء التى خلقتها الشعوب غير المثقفة ، واستمالتها من تقليد محلي ووطنى لا يدين بشئ للمؤثرات الخارجية - أو أنه على الأقل لا يدين بشئ للمؤثرات الرأسية الهابطة من إحدى مراتب المجتمع العليا ، الا أنه من الممكن أن يتأثر بمؤثرات عرضية من بلدان أخرى ، رغم أن هذا ليس محتملا على الدوام .

ويتمتع الفن الفلاحى بالمعنى الذى حددناه بمميزات مختلفة . ففي المحل الأول هو ليس ما يسميه التمييز الكريه فنا « جميلا » . أنه على الدوام فن « تطبيقي » أنه ينبع على الدوام من خلال الرغبة في إضفاء اللون والبهجة على الأشياء التى تستخدم في الحياة اليومية مثل الملابس والأثاث والأنية الفخارية والأبسطة وهكذا وهو إلى ذلك لا ينظر اليه الناس الذين يمارسونه على أنه نوع من النشاط له ما يبرره ذاتيا . وهو يظهر - في المحل الثانى - اتجاها مدهشا نحو التجريد - أما إلى التجريد الهندسى ، كما هو الحال في سجاجيد فنلندا ، ومطرزات رومانيا وأنية بيرو الفخارية ، وأما أن يكون تجريدة في اتجاه اكساب الصور الطبيعية أسلوبا إيقاعيا ، كما هو الحال في أنية وسط أوروبا الفخارية ، وأعمال الخشب المحفور في بولنيزيا ومطرزات تشيكوسلوفاكيا . وفي حالات عديدة ، يسير الاتجاهان معا يدا في يد ، كما هو الحال في الجزر اليونانية وفي إيطاليا . ويمكن أن نجد تفسيرا لهذا الاتجاه نحو التجريد إلى حد ما في طبيعة تكنيك الزخارف والمواد التى تتم بها . فإن طرقا معينة للنسيج على سبيل المثال ، تؤدي بشكل طبيعي إلى أشكال هندسية ، باعتبارها « أسهل الطرق للانتهاء منها » كما أن دوران عجلة الفخار ، واستخدام الوسائل « الزلقة » في زخرفة الفخار ، تؤدي بصورة مشابهة إلى أشكال دائرية أو ذات انحناءات

كثيرة ، اما اشغال الابرّة او المخزّات فأكثّر تأثيرا من ناحية استخدام الدوافع الطبيعية . اما الفن التمثيلي المباشر من النوع الاثير لادى الفنان الاكاديمى ، فهو لا يكاد يكون معروفا فى الفن الفلاحى ، إذ يبدو أن الفلاح قد وجد هذا النوع من الفن غير صالح اطلاقا لخدمة أغراضه الرامية إلى أن يجعل العالم مكانا أكثر بهجة لكى يعيش فيه ، فهو يفضل أن « يضيف » شيئا ما إلى حياته ، بدلا من أن يتصرف كمرأة امام واقعها الخشن المنعم .

والميزة الثالثة للفن الفلاحى هى نزعة المحافظة . فهو اصعب الفنون جميعا فى محاولة تحديده بأى تاريخ ، إذ تنشأ الاشكال البسيطة وتبقى طوال قرون عديدة . وإن لا توجد تلك الرغبة العارمة فى قلب الفلاح من أجل التجديد ، فهو لا يطلب أكثر من أن يكون الشيء مبها ، ويبدد أنه يتبين بشكل غريزى أنه يستطيع أن يحصل على التنوع اللانهائى للمؤثرات عن طريق مزج عدد قليل من الاشكال والصور .

الا أنه من المحتمل أن تكون أكثر مميزات الفن الفلاحى مدعاة للدهشة هى عالميته وشموله . إذ يبدو أن نفس الصور ونفس طرق التجريد ونفس الشكل والوسائل الفنية تبرز تلقائيا من التربة فى كل مكان من العالم . ولقد رايت أنية فخارية صنعت فى سومرست فى القرن الثامن عشر لا تكاد تميز عن الأنية الفخارية المصنوعة فى الصين فى القرن العاشر ، كما أن أعمال حفر الخشب فى النرويج تقترب من أسلوب أهالى نيوزيلندا فى حفر الخشب ، وليست هناك اختلافات جوهرية بين نماذج انجلترا وبلغاريا أو اليونان . وقد عثر على ملابس صوفية مطرزة فى مقابر مصر من الممكن أن تتصور أنها قد صنعت فى انجلترا أيام حكم الملكة فيكتوريا . وهذه أمثلة عارضة ، كما يوجد بالطبع ، قبل هذا التشابه الأساسى ومن فوقه ، اختلافات متناقضة لانهائية فى التفاصيل ، فإن العناصر العالمية تؤدى بنفسها إلى خلق أساليب فردية عديدة يحددها الطقس والعادات والظروف الالة عادية .

وهناك شيء لايد من أن نسلم به للامكانيات الفطرية التى تملكها المواد والعمليات التى نمر بها . فالفلاح فى أثناء نسجه لمختلف الأصواف الملونة ، سيخلق « بصورة حتمية » اشكالا هندسية معينة ، ومن المحتمل تماما لمثل هذه الاشكال أن تتكرر فى أجزاء مختلفة من العالم فى أزمنة مختلفة بدون أى تأثير مباشر . فإن الالة هى الفنان ومن الممكن للالات أن تكرر نفسها . وقد أعجب

عالم اجتماعى المائى شهير ، هو جوتفريد سمير ، بهذه الفكرة حتى لقد جعلها أساسا لنظرية مادية متكاملة عن أصل الأسلوب والزخرفة .

وتؤدى بنا خصائص الفن الفلاحي مباشرة إلى أى مناقشة حول طبيعة الفن ، فهي تكشف لنا عن أن الدافع الفنى ، هو دافع طبيعى مغروس حتى فى أقل الجماعات ثقافة ، ونستطيع أن نتبين الكثير من هذا من الدليل الذى يقدمه فن البوشمان . ولكن فن البوشمان لم يكشف بصورة كاملة (كما يفعل فن الزنوج) عن الطبيعة غير التمثيلية للفن غير المعقد . فإن الشيء الصناعى ليس تجريدا ، إنما التجريد هو الاتجاه الفوتوغرافى فى الصورة الأكاديمية . وقد ينبغى أن نلاحظ أيضا أن الفن الفلاحي نادرا ما يكون تعبيراً عن أحساس دينى . وهناك عديد من الأشياء فى الفن الفلاحي ، مثل الأيقونات وأنية الماء المقدس ، التى ترسم زخارفها كرموز دينية . ولكن الهدف من صنع الأعمال الفنية ليس هدفا دينيا من نوع التكفير والقربان للآلهة أو التضحية أو حتى الخدمة ، ولكنه هدف انساني بشكل كامل ، أنه الهدف اليومي الذى شعاره « إضافة قليل من البريق إلى الأشياء » .

٣٧ - النماذج الفنية التى كنا نتأملها فى الفقرات الأخيرة القليلة نماذج عامة - الفن البدائى والفن الوحشى والفن الفلاحي : فإن خصائصها ليست مرتبطة بشعب واحد أو بلد واحد . لقد رأينا فى آسيا وكريت ومصر ظهور الحضارات الثابتة وبالتالي ظهور الفن الذى يمكن أن نصفه بأنه فن قومى ، ويمكننا أن نتناول الفن المصرى بوجه خاص ، بسبب بقائه الطويل ونفوذه الواسع ، كنموذج قومى . فخلال فترة امتدت طوال سبعين قرن من الزمان ، توفرت فى مصر ظروف اقتصادية كانت هى الأساس لقيام ثقافة مستمرة ، رغم أن النموذج الجنسى المصرى ، قد طرات عليه موجات من التغيرات العميقة ، إلا أنه فى هذا لا يختلف عن النماذج العادية الأخرى ، كما فى عدد كبير آخر من الجماعات القومية . ولذلك فإننا نستطيع ، وسط كل التحولات والتغيرات التى طرات عليه ، أن نميز فيه صفات وخصائص ثابتة معينة مردها التأثيرات الدائمة للجنس والتربة ، والاي يمكن لهذه الثوابت وجود ، فإن علينا أن نكون بعض الاقتراضات لاسقاط مثل تلك التأثيرات من تاريخ الفن .

لا مراء فى أن عنصر الاستمرار فى الحضارة المصرية راجع إلى عوامل اقتصادية ، وبوجه خاص فى التجدد السنوى للخصوبة الذى يتبع فيضان

النيل . والواقع ان هذه الخصوبة وان كانت محدودة جدا في حجمها ومستمرة في الوقت نفسه استمرار النهر الذى تعتمد عليه الا انها قد ضمنت إلى حد غير عادى لهذه الحضارة عنصر التماسك وكان مظهر هذا التماسك ماديا واقتصاديا ومع ذلك فقد انعكس على الدين والفن . وإذا كنا في فن كفن أوروبا الغربية نستطيع ان نرى خصائص عقد معين من تاريخ الفن ، وأن نرى خلال قرن معين من الزمان ثورة كاملة في الذوق الفنى . فان الحال في مصر ليس كذلك في الاسلوب ومن ثم فان من الضروري هنا ان نفرق بين سبوجين من الفن عاشا جنبا إلى جنب في مصر ، فن مقدس ديني يعتمد على كهنوتية شاملة إلى حد كبير ، وفن شعبي تطور بجانب هذا الفن الدينى المقدس ، ولكن في استقلال كامل عنه . ومن سوء الحظ ان مخلفات هذا النموذج الأخير نادرة جدا ، إذ لم تحمها المقابر والمعابد كما حمت الفن الدينى المقدس . ولكننا نعرف ان هذا الفن قد وجد ، وأنه كان أكثر شاعرية وثقافية من فن الكهنة . وفي فترة حكم توت عنخ آمون ، وهى فترة رومانسية في تاريخ الفن في مصر القديمة ، يبدو هذا الاحساس الشاعرى كما لو كان قد غزا المجال الرسمى ، وكان تأثير هذا الغزو نوعا من الاضمحلال .

٣٨ - ومع حلول العصر القبطى في مصر في نهاية القرن الرابع الميلادى بدأ الفن المصرى يتخلل من القيود الدينية إذ بدأت المسيحية وهى دين ديموقراطى تلتهم فنون الشعب وتحتضنها وترفعها إلى مستوى أعلى من أى مكانة احتلها من قبل . ورغم أنه فن مسيحى ، يعبر عن اتجاه في الحياة أخذ ينتشر انتشارا واسعا في الشرق والغرب ، الا ان الفن المسمحي في مصر ظل مصريا . وبلغت المسترسيتين جاسيل ، الذى ساهم بمقالة ممتعة عن العصر القبطى في مصر في بحث شامل حديث عن الفن المصرى* ، بلغت انتباهنا إلى الشكل الخاص الذى اتخذته المسيحية في مصر - وهو الرهينة وهو شكل لم تكن له مطالب كثيرة من الفن ، ومن ثم لا يتردد المستر جاسيل في ان يصف هذه المرحلة بشكل عام بأنها مرحلة انهيار فنى ومهما يكن من شىء فأننا بعد خمسين قرن من هذا النقشف الصارم نشعر بالارتياح ونحن نمر امام أول دلائل الحرية الزخرفية ، والخيال الانسانى الذى يميز النقوش العاجية والمنسوجات والمخطوطات المزخرفة التى ترجع إلى المرحلة القبطية . وجاء

(٥). الفن المصرى خلال العصور . لفته عدد من الكتاب (لندن . الاستديو . سنة ١٩٢٦)

التطور الكامل لتلك الاتجاهات مع العصر الاسلامى الذى بدأ فى القرن التاسع . فقد انشئت القاهرة فى عام ٩٦٩ ، ومنذ ذلك الوقت ، وحتى مجيء التأثير القاتل ، للفن الأوروبى فى أوائل القرن التاسع عشر ، تمتعت مصر مرة أخرى بتطور مستمر فى الفن وربما لا يكون القول بأنه كان تطورا عظيما جدا الا مجرد تغيير عن نظرة شخصية ، الا أنه لابد لاي دارس متفتح الذهن من ان يقبل استنتاج الكابتن كريزول . الذى تستطيع ان تجده فى الكتاب الذى ذكرناه منذ قليل : « يرجع الأعمال الذى لقيته العمارة الاسلامية فى مصر إلى الآن ، يرجع بشكل أساسى إلى البريق المنافس للأثار البعيدة القدم لمصر القديمة . وليس هناك الا القليل من الزوار ، الذين لا يستثيرهم سحر الفن الاسلامى ، مثل الواجهات الفاخرة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والأشكال الجميلة لقبابها ومآذنها التى لا حصر لها ، والرقعة غير المعتادة لخرقها » .

ويبدو للوهلة الأولى ان فن العصر الاسلامى هو فن عالم جديد ، ليست له أية صلة بفن مصر القديمة . لقد كان يكمن وراء هذا الفن المجددافع قوى لم يتصل إطلاقا بحياة الناس وحين سلب الفن الشعبى هذا الدافع القوى فانه لم يرق إلى أكثر من مستوى الجمال الزخرفى . بيد أنه فى النهاية حين أطلق لهذا الدافع القوى العنان وأصبح مختلطا يطبائع الناس استطاع بالتحامه بالحساسية الكامنة فى الشعب كله أن يبعث فنا جديدا يعتبر من أسمى الأعمال الجمالية التى حققها الجنس البشرى .

٣٩ - تقف الأهرامات شامخة كرموز خالدة لفن مصر القديمة ومع ذلك فلنا كما اعتقد أن نتساءل عن قيمتها الجمالية . فالهرم ليس الا شكلا هندسيا بسيطا . ويقال أن الأهرامات تكسب جلالها العظيم من حجمها الهائل ، ومن التناقض الذى تبديه أزاء مسطحات الصحراء الواسعة ومن الانعكاس الذى تخلفه تحت ضوء الشمس الساطعة ، ولكن هذه كلها ليست سوى إضافات عارضة ، وليست جوانب فنية جوهرية . فالأهرامات فى حد ذاتها معبرة عن نفسها بشكل كامل منطقيا ، ونحن نعرف أن الشيء الكامل التعبير منطقيا (وينطبق هذا النقد على أنواع معينة من الفن الحديث) لا يمكن أن يشبع الحساسية الفنية أشباعا كاملا . ولقد كانت وظيفة الفن دائما أن تمد أفق العقل إلى الأبعاد الواقعة وراء حدود الفهم نفسه . وقد تكون هذه الأبعاد

روحية أو متسامية في الملا الأعلى ، وربما كانت مجرد أبعاد خيالية ، انها ستقلو في مكان ما فوق حدود المعقول . ولا يعنى هذا ان الفن سوف يتخطى التناغم ، وإنما يعنى انه على الفن دائما ، كما قال باكون ، ان يتمتع بنوع من الغرابة في علاقاته النسبية . فالعمارة القوطية فن يحقق أقصى تأثيراته العلوية أو الالهية ، بينما يخضع لنوع من القوانين الهندسية في مثر صرامة تلك القوانين التى تسيطر على الاهرامات الا أن الهندسة في العمارة القوطية خادمة للفن ، وليست سيدته .

٤٠ - يعتبر النحت المصرى اكبر ممثلى فنون مصر القديمة ، وإننا لنجد ، وخاصة في نحت المملكة القديمة ، كثيرا من آثار الحساسية الجمالية المتحررة . أكثر مما يتضح في العمارة المصرية . إلا أنه يتضح هنا ثانية الخاصية الثابتة للفن المصرى ، كما يمكننا أن نلمح هذا الترهل الزمن ، وإن كان هذا لا يمت إلى الخصائص الروحية ، بقدر ما يمت إلى التقاليد غير الجوهرية . التى تتصل بالفن والتى تتغير عادة في البلاد الأخرى مع تغير التقاليد الاجتماعية . وتظهر مثل تلك التقاليد في الفن أما نتيجة للضرورات التكتيكية ، وأما نتيجة للعجز الفنى - أى المصاعب التى تواجه عملية تحقيق التصورات المرئية . ومن قبيل النوع الأول مثلا الحيلة التى استعين بها أصلا لتدعيم ثقل الجزء العلوى من الجسم عند تشكيله بالطين* . ومن المحتمل أن هذه الدعامة كانت في أصلها ربطة من سيقان البردى مضمومة إلى بعضها البعض ومغطاة بالطين - والبردى بطبيعته جامد وشديد الصلابة . وحينما نحتت التماثيل من الحجارة ، استخدمت نفس الحيلة ، رغم عدم ضرورتها ، نقلا من التقليد الأول رغم صلابة الحجر . وقد يكون مقبولا أن تسود مثل هذه الظاهرة لمدة عقد أو عقدين أو خلال جيل أو جيلين . ولكنها مع ذلك لا تزال لها مخلفات بسيطة حتى في حضارتنا نفسها : فقد أشار صامويل بتلر إلى النتوء البارز في قاع كأس انبوبة الطباقي ، وهذا النتوء هو أثر متخلف من انبوية التدخين المصنوعة من نبات البريار ، من الزمن الذى كان فيه هذا النتوء يؤدي وظيفة نافعة في أنابيب التدخين المصنوعة من الطين (فقد كانت تشكل قاعدة تبعد الضرر عن الكأس الساخنة) ولكن مثل هذه البقايا المتخلفة الأثرية ، بقيت في مصر آلافا من السنين . ويمكننا أن نضرب مثلا على النوع الثانى من

* س . ف . د النحت المصرى ، تأليف مارجرىت اليس مودى (دالكورث - ١٩٣٠) .

التقاليد ، بعادة وضع عين ذات منظر أمامي في الرسم الجانبي للوجه ، وهو تقليد وجد في الفن البدائي كله . ولا يعد هذا التقليد تعبيراً عن افتقاد الفنان للمهارة ، فمن الممكن تماماً أن الرجل البدائي كانت تملؤه رغبة غريزية لكي يمثل الوجه الانساني ، فقد كان يتمتع بنوع غريب من الرغبة في احياء الاشياء . ولكن بينما اشبع هذا التقليد - لدى أمة مثل الاغريق - الاحتياجات الروحية لمرحلة واحدة من حضارتهم ، تجده في مصر قد بقي بقاءً أبدياً .

٤٠ (١) - من بين كل صفحات تاريخ الفن ، بقي تاريخ الفن في أمريكا القديمة أكثرها غموضاً ، وأبعدها مثلاً ، بل ويمكننا أن نقول أنه أقلها تقديراً . ولا توجد إلا أمثلة قليلة من هذا الفن في تلك الأمثلة ما هو في حجم يسمح بوضعه في المتاحف . ونحن لا نعرف جوانب بكاملها من هذا الفن لأن موضوعاتها قد بادت (فالريش ذو الألوان المتألقة ، على سبيل المثال ، كان وسيلة متميزة للتعبير ، ولكنها وسيلة هشة سهلة التحطيم) أولان هذه الموضوعات قد دمرت بأيدي الغزاة الاسبان ، وهم أكثر الغزاة الذين عرفهم العالم قسوة ووحشية .

ما زال التطور التاريخي لثقافات أمريكا قبل اكتشافها غامضاً جداً . ويخبرنا المستر ايروين بالوك^(١) . أن الناس يقبلون الآن الفكرة القائلة بأن الانسان دخل أمريكا أول مرة عن طريق مضائق بهرنج من شمال شرق آسيا ، وأنه هاجر بالتدريج صوب الجنوب . وقد تطورت الثقافات التي نحن بصددتها في منطقتين رئيسيتين المكسيك والبلدان المتاخمة لها (نيكاراغوا وكوستاريكا وبينما) . والشريط الساحلي الشمالي لأمريكا الجنوبية (كولومبيا وبيرو) . والتاريخ عمل يقوم على التخمين ، إلا أنه من المفترض أن المرحلة القديمة قد بدأت في وادي المكسيك منذ حوالي ٥٠٠ ق . م . وقد قامت القبائل والأسر وسقطت في كثرة مدهشة ، ولكن ظهرت في منطقة المكسيك ، قبل عصرنا نحن بزمان قليل ، حضارة المايا الذين وصفهم المستر بالوك باعتبارهم « شعباً مثقفاً بدرجة ملحوظة لهم دين كامل وتقويم دقيق قائم على ملاحظات فلكية صحيحة ومعرفة غير عادية بالحسابات الرياضية » ولكن هذا الشعب « المثقف » لم يصل إلى أبجدية صوتية أبداً ، ولم يكشف القوس الحقيقي ، أو مخترع

(١) في مقدمة لمعرض لفنون المرحلة السابق على كولومبس أقيم في حدائق بيركلي في لندن سنة ١٩٤٧

العجلة . وظهرت في جنوب تلك المنطقة ، بعد عدة قرون ثقافة الانكار العظيمة ، التي كانت في مرحلة كمالها المثالي اوتكاد حينما دمرها الاسبان .

إن الشيء الذي يتمتع بأهمية غير عادية في هذا التطور التاريخي المنعزل هو الضوء الذي يلقيه على تطور الفن نفسه . اننى لا اشعر بأن المؤثرات الاجنبية مستبعدة بصورة كاملة - فإذن هناك أنية حجرية منحوتة معينة من المكسيك - ذات تشابه يدعو إلى العجب مع الأنية الصينية البرونزية من عصر أسرة تشاو . إلا أنه لا بد أن مثل تلك المؤثرات كانت جد نادرة ومتفرقة . كما أن ما نستطيع قوله ، بشكل تقديري في فن الفترة السابقة على كولومبس انما هو القول بتطور الدافع الفنى الذى أبرز أكثر القرائن تنويرا لنا ، تطوره بصورة « موازية » لتطور نفس الدافع في الحضارات الأخرى . فإن التناقض مع تقاليدنا الانسانية الخاصة ، هو بالذات ما يقدم لنا أكبر قدر من المعرفة .

ويظهر الفن المتأخر في بيرو بعض الاستثناءات ، ولكننا نستطيع أن نقول بشكل عام عن مجموع فن أمريكا القديمة بأنه لم يطور مضمونا ذهنيا على الإطلاق . ومن المحتمل أن تكون هذه الحقيقة مرتبطة بفشل هذه الحضارة في أن تحدث مخطوطات لغوية ، أو أى أدب من أى نوع بالتأكيد . وقد عاش هؤلاء الناس ، إلى أبعد ما نستطيع أن نرى ، بدون أى نظام فكرى تصورى . لقد استطاعوا أن يخلقوا رموزا ، كما تثبت ذلك احصاءاتهم الفلكية . وكانوا قادرين على التوصل إلى العلم ، ولكن ليس إلى الفلسفة . ولم يكونوا قادرين على خلق « المثل » ، ويبدو أن دينهم كان يتمتع بنوع من البناء المتكامل من الطقوس والتضحيات . ولم يكن ديننا ميتافيزيقيا أو الهيا بأى معنى من المعانى بل أنهم لم يسبقوا على أنفسهم طابعا مثاليا باعتبارهم كائنات بشرية ، ولكنهم اظهروا في كل مكان احتقارا كاملا . لا للحياة الانسانية وحدها ، وانما للمواطن الانسانية نفسها . إن المرء ليجت عبثا عن أشكال عاطفية أو غرامية في هذا الفن ، أو عن أى شيء يمثل صور الأومة التي تلعب دورا عظيما في الفن الاوروبى . وليس الحب هو الدافع السائد وانما هو الخوف ، ويحتل الفن في كل مكان ، لا بالحياة وانما بالموت .

ويتهيا الجو - كنتيجة لكل هذا - لخاصية معينة في فن الفترة السابقة على كولومبس ، خاصية تزهد الناس في هذا الفن ، ولكن هذا لا يؤثر في شيء بالنسبة لخصائصه الجمالية . إن علينا أن نعترف ، إذا ما سمحنا للكانتا

الحسية بأن تعمل بحرية ، بأن فن تلك الثقافات يقف بين أكثر الفنون التي أنتجها الإنسان جمالا . وقد قال روجر قرأى ذات مرة عن تمثال قديم ينتمى إلى شعب المايا ، جاء من كوبان (هوندوراس) ويوجد الآن في المتحف البريطاني ، قال عنه أنه لا يعرف : « ما إذا كان من الممكن أن يجد حتى لدى أعظم فنون النحت في أوروبا شيئا يماثل هذا التمثال نفسه في التوازن بين النظام فيه والحساسية ، وفي قدرته على أن يوحي على الفور بكل تعقيد الطبيعة ، وفي الاحتفاظ بكل شكل داخل إطار مبدأ موحد عام ، أى أن يتصاعد كل شكل لكى يضيف إلى الموضوع نفسه » (المحاضرة الأخيرة ص ٧٨) . ولكن التمثال الفخارى الذى يرجع إلى تاراسكان (فى غرب المكسيك) عمل يرجع إلى نظام مختلف ، ولكننا مرى هنا مرة أخرى « التعبير عن حساسية نظام غاية في السمو » ، ونرى نوعا من ثبات الشكل الذى يسود الموضوع كله ويسبغ عليه حيوية غريبة . كما أنه لا يمكن التسامح ازاء الاقتعة الحجرية الأزوتكية (التى يقال إن جلود الضحايا البشرية كانت تمد فوقها) ، فكم هى موحية بالرب ، ولكننا نقول مرة ثانية ، بأن حساسيتها التجسيدية تتمتع بنظام من أندر وأبرع ما نعرفه .

وقبل أن ندمغ هذا الفن بمجرد النزعة المادية ، علينا أن نسأل أنفسنا عما كان من الممكن أن يفكر فيه المكسيكي أو الأنكى في القرن السادس عشر عن مشاهد الصلب والضحايا المعذبة ، التى كان من الممكن له أن يجدها مرسومة في كل مكان من الفن الأوروبى في نفس الفترة . ومن المؤكد أن الفنان المسيحى قد أضاف تحسينا واحدا لم يعرفه فنان أمريكا القديمة ، ذلك هو الواقعية الخشنة (الوجوه المعذبة للمسيح المصلوب الذى يرتدى تاج الشوك Ecce-Homo والجروح التى يتدفق منها الدم في صورة المسيح الميت الذى تحتضنه مريم العذراء piet'a وأحشاء القديسين المتدلية ويطونهم المبقورة) . لقد كانت الصادية المكسيكية واسعة المجال ، ولكنها كانت محددة أيضا بالقيود . فهي واقعة تحت سيطرة الدافع الجمالى ، وربما كان هذا هو السبب في استعانة الناس منها . وقبل أن نتمكن من ادانة النزعة الصادية في الفن ، علينا أن نعرف الكثير عن النزعة الصادية في الإنسان . فنحن نعرف أن الصادية عنصر نموذجى في كل أنواع الأديان الخرافية mythology والفنون الشعبية (في قصص الأشباح والجان على سبيل المثال) ، ورغم أننا قد نسقط على الأرض رعبا من تغيير هذه النزعة في الفن ، فلا بد لنا مع هذا من أن نفكر

فيما يمكن أن يحدث لهذه الدوافع إذا لم نجد التعبير عنها في الفن - أي أن تتحول - كما يمكن لنا أن نقول - إلى قطعة حجرية أو معدنية لا حس فيها ولا فهم . إن الفن قد يكون صاديا ، والتضحيات الدينية قد تكون صادية ، ولكن الناس الذين قد يعرضون دوافعهم الصادية بعمل هذه الوسيلة قد يكونون من نوع مسالم محب . اتنا لا نعرف الا القليل جدا عن الحياة اليومية لتلك الحضارات ، كما نعرف الكثير جدا عن حياتنا نحن ، وأكثر بكثير من أن نطلق أي حكم مطلق صائب في هذا الشأن .

وقد لا يكون من الممكن لكل انسان أن يمارس نوعا من التقدير للفن في غير مبالاة (أو حالة من الاحترام السلبي كما يسميه روجر فراي) : فإن الأدعاء الفن هي ملكة التداعي . ولكننا إذا قنعنا من الفن بتمثيل المحدثات العقلية والرؤى الذهنية والفرائز المكبوتة ، تمثيلها في صورة تشكيلية ، وإذا أعطت هذه الصور التشكيلية في كل مكان طابعا عن حساسية الفنان للمادة والشكل ، فانتنا سنجد حينئذ متعة لا حد لها في فن أمريكا القديمة .

٤١ - ليس من السهل أن نتقنى أصول الفن المسيحي . فنحن نعرف أن تأثير الاغريق ، قد تسرب ناحية الشرق إلى فارس والهند والصين ، ونحو الغرب إلى ايطاليا واسبانيا والمانيا وحتى إلى انجلترا نفسها . ونعرف أيضا أنه كان هناك فن مشترك بين المناطق الشمالية الممتدة وايسلندا عارة باسكندنافيا إلى سيبيريا ، ويمكننا أن نتقنى أثر الارتباطات الجنوبية لهذا الفن في جنوبى روسيا وفارس وآسيا الصغرى . وقد كانت آسيا الوسطى مجرى فياضا بالقوى المتفاعلة التي برز منها الفن المسيحي العظيم في الغرب ، بادئا من الفن البيزنطى ومعتدا حتى عصر النهضة بالفا أسمى درجات تعبيره في الفن في القرن الثانى عشر على وجه التقريب . ومن نفس ذلك المجرى خرج الفن العظيم في الشرق ، مختلفا في جوهره عن فن الغرب ، ومختلفا عنه بالتأكيد ، بنفس الدرجة التي يختلف بها الدين الشرقى عن المسيحية . ويمكننا أن نقول أنه حيثما ذهب تيارات التأثير الفنى ، فإن الأديان التي قابلتها قد التقتتها ، وكيفتها مع أهدافها . ونحن نلتقى بنفس التقاليد الفنية في الفن الصينى وفي الفن الأوروبى ، فقد جاء من نفس المصدر ، ولكنهما خلقا لكى يخدم أغراضا مختلفة اختلافا شاسعا . وما يزال انعكاسهما على احساسنا بالجمال هو نفس الانعكاس .

٤٢ = ان التاريخ الفن الصينى أكثر ثباتا ، وربما كان أطول بقاء من الفن المصرى . وهو يعتبر مع ذلك فنا أكثر من مجرد فن قومى . ويبدأ فى حوالى القرن الثلاثين ق .م ويستمر بعد هذا ، تتخلله فترات من الظلام وعدم الثبات ، إلى القرن الذى نعيش فيه . ولا تستطيع بلد أخرى فى العالم أن تقدم مثل هذه الثروة من النشاط الفنى ، ولا تملك بلد أخرى فى العالم ، مع وضع كل الجوانب فى اعتبارنا ، أى شىء يمكن أن يقارن بأسمى منجزات هذا الفن . وهو فن يتمتع بحدوده المعينة ، ولأسباب سوف نتأملها بعد قليل ، لم يحاول أبدا أن يبذر بذور العظمة أو الجلال ، ولهذا السبب فإنه لم يتمتع أبدا بفن معمارى يمكن أن يقارن بالفن المعمارى الاغريقى أو القوطى . ولكنه استطاع أن يحقق فى كل أنواع الفنون الأخرى ، بما فى ذلك الرسم والنحت ، وليس لمرة واحدة ، وإنما على الدوام ، جمالا شكليا على أقصى درجة من الكمال يمكن أن تتصورها .

لقد كان الشرق على الدوام ، بالنسبة للمواطن الغربى العادى ، أرض العجائب والالغاز ، ورغم أن وسائل الاتصال الحديثة ووسائل نقل المعلومات والأخبار الحديثة ، وخصوصا الكاميرا والسينما ، تجعلان هذا المواطن أكثر تعودا على الملامح الخارجية للحضارة الشرقية ، فإن روح هذه الحضارة الداخلية ما تزال غريبة وبعيدة . ونحن حينما نهتم بأشياء روحية ذات طابع خاص .. دين مثل البوذية أو فلسفة مثل الفلسفة الطاوية (٩) - فإننا نقتنع بشكل عام بأن نظل خارج الموضوع ، وربما كنا متعاطفين معها ، ولكننا بصورة أساسية متفرجون سلبيون على طريقة فى التفكير والحياة تقع خارج ذواتنا . ولكننا حينما نهتم بالأشياء المادية والموضوعية مثل الأعمال الفنية - التماثيل والرسوم والفخاريات والمنسوجات - فإننا لا نشعر بنفس التواضع . فنحن نشعر بأن الفن لغة عالمية تتجه إلى الحواس مباشرة ، وأن علينا أن نكون قادرين على تقدير الفن الشرقى بنفس السهولة التى نقدر بها فن حضارتنا نفسها . وهناك قدر كبير من التأملات الغامضة حول عالمية هذه التأملات التى تشجع تلك الثقة السهلة المأخذ ، فعند القرن السابع عشر تقريبا إلى يومنا هذا ، مرت بالفن الشرقى مراحل متفاوتة ، أصبح فيها التعلق به نوعا من الهوس الشعبى ، بل إنه قد ألهم فنانينا وصناعنا الحرفيين أنفسهم .

وليس هناك من شك ، مع ذلك ، في أن تلك - التقاليع - قد قامت على سوء فهم كامل لفن الشرق ، ليس فقط عن طريق تقليد مجرد الملامح السطحية لهذا الفن ، وإنما باختيار المقلدين ، - بدافع من الحماسة - لأسوأ المراحل وأسوأ الأساليب في هذا الفن . ونحن نتعلم ببطء أن نميز الأعمال الفنية الشرقية بذوق أكثر قربا من الذوق الشرقي في أسمى أوضاعه ، ومن ثم فإن متاحفنا قد طوت أعمال الفن الشرقي الجميلة المبرقشة التي أعجب بها أبائنا وأبعدتها عن العيان أو أخفتها في الأقبية والمخازن ، وبداننا في الحصول على الفن الشرقي الحقيقي لكي نعرضه . ولكن هذه الفنون لا تكشف عن أسرارها إلا ببطء ، حتى لقد نستطيع أن نقول أنه لكي يستطيع المرء أن يقدر تلك الأعمال الفنية تقديرا كاملا ، فإن عليه أن يحصل على أعين جديدة وطريقة جديدة في النظر إلى العالم . ذلك لأننا نستطيع أن نقول ، بدون تحفظ ، أن الفنان الشرقي لا ينظر إلى العالم أبدا من نفس وجهة نظرنا .

وعلينا لكي نقرب من وجهة نظره ، أن ننظر إلى فنه من جانبين . الجانب الأول ، وربما كان هو الأكثر صعوبة ، هو جانب التكنيك . ومن الطبيعي أن يكون للرسم الأوربي التكنيك الخاص به ، ورغم أنه لا يتمتع بشيء من الثبات التاريخي لتكنيك الفن الصيني ، فإنه يعتبر نظاما أو بناء من الصعب تعلمه . فهو يتضمن معرفة بنظرية الألوان ، ومزج الأصباغ ، واعداد الخلفيات ، والتأثيرات المختلفة التي يمكن أن توفرها الفرشاة - أي مجموعة معقدة من الحقائق التطبيقية . وتكنيك الفن الصيني - بالمقارنة بهذا التكنيك - بسيط بشكل يدعو إلى الدهشة : فهو يتضمن معرفة استخدام فرشاة واحدة ولون واحد ، ولكن استخدام تلك الفرشاة يبلغ درجة من الرقة والمهارة ، كما يبلغ استغلال ذلك اللون درجة من الثبات والانتقان ، حتى أنه لا يمكن إلا لسنوات من التدريب المجهد أن تنتج شيئا يقترب من درجة التمكن والاستاذية . ومن المعروف جيدا أن الصيني يكتب عادة بفرشاة ، فالفرشاة عادية بالنسبة لهم ، كما هي الريشة أو القلم بالنسبة لنا . فالحقيقة الأولى التي يجب أن نتبينها عن الرسم الصيني هي أنه امتداد للخط أو الكتابة الصينية . فإنه من الممكن لعرف مكتوب جميل أن يتمتع بخصائص الجمال كلها بالنسبة للصيني . وإذا استطاع رجل أن يكتب جيدا ، فسينتج عن هذا أنه يستطيع أن يرسم جيدا . وكل الرسوم الصينية التي ترجع إلى المراحل الكلاسيكية ، هي رسوم خطية ،

ويحكم على الخطوط التى يتكون منها شكلها الرئيسى وتقدر ويتمتع بها الناس باعتبارها خطوطا مكتوبة .

فالآن ، ومثلما نحاول أن نحكم على شخصية انسان بواسطة خطه ، فإن الصينى ، عن طريق قدر أكبر كثيرا من العلم والخبرة ، يحكم على مميزات فنان ما عن طريق تشذيب ذلك الفنان لخطه - أى قدرته اللانهائية على التعبير . وهكذا فإننا نستطيع أن نفهم بسهولة نسبية ، الكثير عن فن الرسوم . إلا أنه لا بد لنا من أن نتقدم ، من فن الرسم هذا إلى الفنون الأخرى - النحت وصناعة الفخار ، والبرونز واللكية (أو اللك !) وسنعتز في كل منهم على خاصية تكنيكية مشابهة - خاصية الثبات اللانهائى التى تعكس شخصية الفنان . ففى صناعة الفخار على سبيل المثال ، نجدها في « القالب » galbe ، أو الخط الخارجى الذى يخلقه القدر الفخارى وفى نسبة هذا الخط الخارجى الى سمك القدر وحجمه . فبينما يتحرك الطين بين أصابع الفخارى على العجلة الدوارة ، فإنه يعبر عن حساسيته يمثل القدر والثبات اللذين تعبّر بهما الفرشاة المثقلة بالحبر عن حساسية المصور . اننا نرى توقيع شخصية الفنان على كل عمل فنى - اننا لا نرى كتابة مبتذلة وأعية بذاتها ، وانما نرى نتاج تقاليد القرون التى أحكم قيادها .

ونستطيع أن نقول الكثير عن الجانب التكنيكي من الفن الصينى ، ولكننا لا نستطيع أن نطلق على الجانب الآخر ، إلا اسم الجانب الميتافيزيقى ، بيد أن الشيء الذى يصعب فهمه وتقديره ، هو أن هذا التكنيك الشخصى الذى وصفناه كان عليه أن يرتبط بمضمون على قدر هائل من التجريد والبعد عن الشخصية . ويقال أحيانا أن الفنان الصينى يحاول أن يعبر في عمله عن تناغم الكون واتساقه ، وقد تكون بعض هذه التعبيرات المضحكة ضرورية لوصف هدفه . وعلى أى حال ، فإن ذلك الهدف ، لا يتمتع بأى شيء مشترك بينه وبين الهدف المعتاد للفن الغربى ، وهو الذى يرمى إلى تمثيل خصائص المظاهر الطبيعية . ومن الطبيعى أن المصور الصينى سوف يصور ما يمثل الظواهر الطبيعية : فهو مشهور بمناظره الطبيعية ، وهى نتاج للملاحظة الدقيقة ، ولكنها لم تكن أبدا مجرد ذلك المنظر الطبيعى بالذات ثم لا شيء أكثر من هذا ، فمن وراء ما هو خاص ، يكمن ما هو عام .

احساس بالجلال

بشيء متناثر في الأعماق البعيدة

سكانه هم أضواء الشموس الغاربة

والمحيط الهادر ، والهواء الحى

والسمااء الزرقاء ، وهناك في عقل الانسان

توجد حركة وروح ، هى التى تدفع

كل الاشياء المفكرة ، كل الاشياء من كل فكر

لكى تدور وتدور ، خلال كل الاشياء

تعبر هذه الابيات لورد زورث اقرب تعبير من أى شيء آخر في مجموع تاريخ الثقافة الغربية عن روح الفن الشرقى . ومن الطبيعى أن تلك الروح قد تناولتها التغيرات خلال التاريخ الطويل للفن الصينى . فقد كانت الروح التى تدفع كل الاشياء ، في نظر الفنانين الاوائل من عصر تانج ، روحا مفزعة ، يجب أن تحتويها أشكال ذات حيوية قاسية ، بينما كانت هذه الروح ، بالنسبة للفنانين الاكثر تأخرا والاكثر ادعاء وتعقيدا من مرحلة سانج ، كانت نفس هذه الروح المضحكة ، رقيقة وغنائية .

من هنا نستطيع أن نقول ، أن الفن الصينى يتصور الطبيعة ، خلال تاريخه كله ، كما لو كانت مدخولة بواسطة قوة قاهرة ، وهدف الفنانين هو أن يتصلوا بأنفسهم بتلك القوة ، ثم أن ينقلوا خصائصها إلى المتفرج ، وكان من الممكن لمثل هذا الهدف - في الفن الغربى - أن يؤدي إلى كل أنواع الرومانسية الغائمة والغيبيات ، ولكن الفنان الصينى ، كان ينفذ دائما من مثل هذه الهفوات العاطفية ، بواسطة ما يمكن لنا أن نسميه احدى المعجزات . وربما كان هذا راجعا بشكل جزئى إلى الطبيعة الفلسفية السامية للاديان الصينية ، رغم أنه ليس من الضرورى أن يكون الفنانون مدفوعين إلى المنهج الذهنى الذى ينفذ الفلاسفة من النزعة العاطفية . ولكن الفنان الصينى مدفوع إلى المنهج التكتيكى الذى وصفته منذ قليل . وعلينا أن نبحث في هذا المنهج عن تكامل الفن الصينى واعتداله حتى في أكثر تعبيراته كونية وشمولا . أن الفنان الصينى إذا ما ابتعد عن الوقار الذهنى لتقاليده ، إذن لخانه خطه وطريقة كتابته .

وقد خضع الفن الصينى فى تاريخه الطويل لتقلبات مختلفة . فقد غزا البرابرة البلاد من الشمال والغرب ، وأبرزوا لفترة من الزمن أحد عناصر أسلوبهم الهندسى ، ولكن أكثر التغيرات تميزا ، إنما ترجع إلى المؤثرات الدينية ، إلى البوذية ، والكوفوشيسوسية . فلا شك كما هى العادة ، فى أن تلك الأديان قد قدمت دفعة هائلة للنشاطات الفنية من كل الأنواع . ولكنها أيضا قد أنزلت بتلك الفنون أضرارا بالغة - البوذية ، بإصرارها على نوع من الرمزية الجامدة ، وهى دائما ما تكون عنصرا سينا فى الفن ، والكوفوشيسوسية بقانونها المتعلق بعبادة الأسلاف ، هذا القانون الذى كان تفسيره فى الفن خاضعا خضوعا قاسيا للتقاليد ، مما تطلب من الفنان تقليدا صارما للفن الموروث . إلا أنه رغم تلك القيود ، وربما بسبب معناها من المعانى ، فقد احتفظ الفن الصينى بحيويته ، بالغا أسمى تطوره فى عهد أسرة سانج ، وهى مرحلة تنطبق من الناحية الزمنية وحدها ، بل وتنطبق بشكل أكثر بدعاة للدهشة فى الأساليب مع المرحلة القوطية فى أوروبا .

٤٣ - ربما كانت فارس (إيران) أفضل البلدان تمثيلا لظاهرة عدم كفاية التمايزات الجغرافية فى تاريخ الفن أكثر من أى بلد آخر . فمنذ بداية تاريخها فى القرن السابع ق.م تغيرت حدودها بطريقة بالغة التعقيد ، وقد عانت من الغزوات المتكررة ، ومن هجرات الشعوب إليها ، ومن نزوح القبائل عنها ، كما أنها ظلت تحت سيطرة حكام أجانب عنها لفترة من الزمن تقرب من خمسة عشر قرنا ، أو ما يقرب من ثلثى تاريخها . فإذا وضعنا فى اعتبارنا بغض النظر عن مثل تلك الاعتبارات التاريخية ، أن الفنانين الفارسيين ، قد تمتعوا أكثر من أى فنانين آخرين فى العالم ، بفرصة تدفعهم إلى العمل المأجور (مثل السويسريين فى الأعمال الحربية) ، فأننا سنرى الفوضى كاملة ، أو أننا سنرى امكانية وقوعها .

ولا يعنى هذا انكار أننا نعنى شيئا محددا بكلمة « الفارسى » حينما تنطبق على أحد الأعمال الفنية . ولكن هذه الكلمة قد ظلت بلا مفهوم دقيق حتى القرن الخامس عشر ، وبالأذات حتى ظهور الأسرة الصفوية (١٥٠٢ - ١٧٣٦) . ولكن فارس كانت قد عاشت مراحل فنية عظيمة قبل هذا الزمان . هناك بوجه خاص المرحلة الساسانية (٢١٢ - ٦٥٠ ق م) التى كانت من الناحية الجمالية أعظم تلك المراحل ، على قدر ما يستطيع المرء أن يحكم عليها .

على ضوء مخلفاتها ، ولكننا كلما تعمقنا في دراسة هذه المرحلة ، كلما تبيننا انها قد استمدت الهامها من جيرانها العظام في آسيا الوسطى . وعلى أى حال ، فقد امتدت الامبراطورية الساسانية بعيدا جدا وراء حدود فارس الأصلية . وقد يكون من التعنت والتعصب ، أن ترى في فن هذه المرحلة المتميزة أى عنصر جنسى خاص بها احتفظ به الفنان خلال العهود الفارسية التالية ، رغم أنه كان من الطبيعي في مثل تلك المراحل أن تبني الفنانون عديدا من تقاليد الفن الساسانى ، لأن الفنان التشكيلي يستخدم التقاليد الشكلية تماما مثلما يستخدم الشاعر الموازين الشكلية للشعر . الا أنه مثلما تكون تلك الموازين الشعرية طبيعية بالنسبة لأكثر من لغة ، كذلك فإن التقاليد الفنية مشتركة بين أكثر من أمة واحدة ، كما انها ليست محكا للقومية أو مقياسا لها بالتأكيد .

لقد دمر العرب الامبراطورية الساسانية ولم يبقوا منها إلا القليل من آثارها . وبدأت فارس بداية جديدة تماما باعتبارها ولاية داخل الامبراطورية الاسلامية ، إلا أن فن هذه المرحلة (٦٦١ - ١٢٥٨) لا يدين بوحده إلى هذا المركز الجغرافى أو ذاك ، وانما إلى حماية الخلفاء العرب ورعايتهم . واتخذ الفن في ظل هذه الرعاية طابعا دوليا . ومن الحقيقى أن الفرس قد استعادوا كثيرا من استقلالهم ، وخاصة في ظل الخلفاء العباسيين ، وسمح لهم بأن يمارسوا دينهم الخاص مقابل جزية معينة ، ولكن هذا الدين ، لم يكن أبدا ، كما كانت المسيحية ، قوة دافعة لفن من الفنون . ففى ظل الحكم العربى ، كما في ظل العهود التالية للفترة الأتراك والمغول - وهذا يعنى فترة امتدت لما يقرب من ثمانية قرون - أصبح الفرس في الحقيقة شعبا من الفنانين المأجورين والرحل . وكان الحكام يشجعون فيهم الحس الجمالى ، وإن كانوا في الاغلب لا يتمتعون هم أنفسهم بهذا الحس الجمالى ، وأرسل الفنانون الفارسيون إلى كل جزء من المستعمرات العربية ، فمن حدود الهند ، في الشرق إلى أسبانيا غربا إلى افريقيا في الجنوب ، وحيثما حلوا كانوا يحملون معهم تقاليدهم ومغالاتهم الشديدة في التعبير عن حركات الحيوانات ، ومزخرفاتهم الخشبية (الارابيسك) ومنسوجاتهم المزخرفة بالورود ، وحيثما غرسوا تلك التقاليد ، نما فن محلى وطنى ، يستقى الهامه من الدين المحلى أو من القومية ، ثم يمتزج هذا الفن معهم ، أو يمتزجون هم معه . فهذا الفن الذى ندعوه فارسيا اذن ، هو أكثر الفنون انتشارا في كل مكان ، فقد تسرب تأثيره إلى العالم المتحدين كله . وهو أيضا أكثر الفنون تملصا وهروبا من التحديد ، لأنه لا يمكن أبدا أن

يتحدد بمرحلة واحدة ، أو مكان واحد . وأقصى ما يمكن أن نقوله عنه هو أن حملته والمنادين به كانوا فنانين ينتمون إلى جنس واحد ، وأنهم قد عثروا عليه في سهول أواسط آسيا الغامضة ، وفي أثناء تجوالهم ، وعلى امتداد نفوذهم وتأثيرهم ، جعلوا منه أسلوبا دوليا .

هذه هي كما اعتقد ، أكثر مراحل الفن الفارسي أهمية . وتبدأ مرحلة أخرى بإعادة تأسيس أسرة حاكمة « قومية » ، تلك هي الأسرة الصفوية ، في بداية القرن السادس عشر . وكان قد نشأ هناك دين قومي^(١) ، وبدت فارس كما لو كانت تتحول إلى داخل نفسها . وفي هذه الفترة ، ظهر فن قومي بالمعنى الدقيق يتمثل في الصور التي ظهرت في هذه الفترة بالذات مما نستطيع معه أن نسميها فترة الفن الفارسي . إلا أنه من الصعب على الغربيين أن يتيقنوا العنصر الديني في الفن الفارسي ، حتى في عهد الصفويين ، ويرجع ذلك أساسا إلى أننا قد تعودنا أن نتوقع في الفن الديني ، رموزا تجسدية في دين يعتقدته الناس . وكان هذا محرما طيلة قرون عديدة في أديان فارس ، وقد نتج عن هذا أن أصبح فنهم أكثر اغرابا وبعدا عن الذاتية من الفن المسيحي ، وحين رفع الحظر عن تصوير الشخصوص الانسانية ، كانت التقاليد الزخرفية من القوة بحيث ظلت هي الدافع المسيطر على الفنان . ولولا أنني لا أحب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الزخرفية ، وأومن بأن الفن كله فن واحد ، لقلت أن الفنان الفارسي لم يملكه شيء من الغرور أو الانانية التي دفعت الفنان الأوربي منذ عصر النهضة لكي يخلق وسائل للتعبير مستقلة عن احتياجات الناس . فقد كان الفنان افارسي أولا صانعا لأشياء نافعة من الفخاريات أو المصنوعات المعدنية ، ومن المنسوجات ، أو من الكتب المصورة أو الأدوات العلمية . أما أولئك الذين يبحثون عن « الاهتمام الانساني » في الفن الفارسي فلسوف يخيب أملهم إلى حد بعيد إذ أنهم لن يجدوا إلا أعمال شعب من أكثر الأجناس التي عرفها العالم حساسية وثقافة ، كما أن حقيقة أن تلك الأعمال تتخذ شكل الأشياء اليومية العادية لها حقيقة تعد من أعمق الدروس التي لا بد للعالم الغربي من أن يتعلمها .

(١) يلاحظ أن الدين في فارس (إيران) في هذه الفترة هو الاسلام . إلا أن المذهب السائد هو المذهب الشيعي . خلافا لمعظم البلدان الاسلامية (السنية) في ذلك الوقت وبهذا المعنى يقول المؤلف أن « ديننا » قوميا قد تأسس في فارس .

٤٤ - تعد المرحلة البيزنطية أكثر مراحل التاريخ غموضا في تصورها العام وفي المعالجة الخاصة لها ، مما يحمل المرء على أن يقول : بأن هذا المصطلح لم يحدد بصورة صحيحة أبدا .. فقد كان الفن البيزنطي ، حتى سنوات قليلة مضت ، هوفن العصور المظلمة . ولم يكن موجودا في معظمه إلا بالنسبة لعدد قليل من علماء الآثار . حقا لقد مدحه راسكين بسبب ألوانه ، واعتقد أننا يجب أن نعتزف بأن كل حماستنا الحالية للفن البيزنطي ، إنما تبرز بصورة مطلقة على أساس من حساسية راسكين الأصلية . ولكن راسكين ، الذي كان وما يزال وثيق الارتباط بمقاييس الجمال الاغريقية الرومانية ، لم يستطع أن يمتدح الفن البيزنطي الا بنصف قلبه فحسب . لقد استطاع أن يبدي احترامه الكامل لثروة هذا الفن الحسية في اللون ، وللانطباع الجمالي الموحد الذي كان قادرا على خلقه . إلا انه كان عليه في النهاية أن ينتقد بربريته ، إذ لم يكن بالنسبة له الا مجرد استراحة في منتصف الطريق بين الوضوح الاغريقي والنزعة القوطية السماوية العلوية .

ولم يعد باستطاعتنا أن ننظر إلى الفن البيزنطي بهذه الطريقة إذ لم تعد المقاييس الكلاسيكية تمل علينا أهواعنا ، كما أن لدينا الكثير من الأدلة على وجود الرغبة الموضوعية والمنجزات الفعلية في الفن البيزنطي ، التي لا تدفعنا إلى اعتباره مجرد نتاج لمواعة حدثت بين مجموعة من المؤثرات الخارجية . ولنتناول حيويته التاريخية ، باعتبارها نقطة أولية للتفكير فيه ، أو مجرد استمراره ، أوديمومته ، باعتباره أسلوبا مؤثرا . فقد أرسى الامبراطور قسطنطين أسس هذه العاصمة الجديدة على اليوسفور سنة ٣٣٠ ميلادية . ويمكن أن نتخذ من تلك السنة تاريخا دقيقا بما فيه الكفاية لبداية المرحلة البيزنطية في الفن . وقد استولى الأتراك في النهاية على القسطنطينية وخربوها في عام ١٤٥٢ . ولا يمكن لأقل من هذه القرون الأحد عشر أن تكفي لتاريخ الفن البيزنطي ، ذلك لانه حتى قبل عام ٣٣٠ كانت هناك مؤثرات مختلفة تتفاعل لكي تكون أسلوب هذا الفن ، كما أن هذا الأسلوب قد ظل حيا طيلة قرنين أو ثلاثة في روسيا واليونان بعد سقوط القسطنطينية . ويمكن أن نقول أن هذا الفن قد بلغ ذروته في الفترة ما بين القرنين السابع والثاني عشر ، ويمكننا أن نجد في اطار هذه الفترة أنقى مظاهر ذلك الفن .

وكان جييون ، أكثر من أى مؤرخ آخر ، بتأكيد الزائف عن الاضمحلال .

وبعدم قدرته على تقدير القيم المسيحية ، هو الذى اخذ التذوق الحقيقى للفن البيزنطى . ومن المدهش أيضا أن المدافعين عن المسيحية الذين كانوا قادرين تماما على تجييد الفن القوطى لانه يتطابق مع مجد الكنيسة العالمى ويمثله ، لم يحدث لهم أن تساطوا عن الفنون التى صاحبت النهضة القوية الاولى لنفس هذه الكنيسة . ففى خلال كل من التطور المبكر الذى حققه الفن البيزنطى فى الشرق الاوسط ، وفى انتشاره التدريجى فى عالم البحر الابيض المتوسط ، مضى هذا الفن خطوة فخطوة إلى جانب الكنيسة ، وهو فن دينى فى المقام الاول حينما تفكر فيه . انه انقى شكل من اشكال الفن الدينى الذى خبرته المسيحية ، إذ ما لبث الفن القوطى أن اصطبغ بالصبغة الانسانية ، ونحن نعرف أن ما هو انسانى لا يستطيع أن يكون الهيا بكامله او مقدسا . والفن البيزنطى فن مقدس ، ورغم أن قدرا طيبا منه قد صنع باسم مجد الامبراطور بدلا من مجد الرب ، إلا أنه بفضل عقيدة الحق الالهى للامبراطور ، فإن الناس كانوا ينظرون إلى المجد الدنيوى كأنعكاس ثابت للمجد السماوى .

ومن الممكن أن نصر اصرارا قويا على الخصائص الدينية او الدوجماتيقية او الوراثية فى الفن البيزنطى ، لانه من الممكن لتلك الخصائص أن تفهم دون أى تدريب لحساسية جمالية حقيقية ، وسنكون حينئذ فى خطر من أن نقع فى تقدير ذهنى وزائف تماما . ومن الافضل أن نصر على الطبيعة « الغنائية » للفن البيزنطى - من الافضل أن نعتمد على مظهره للحسى المباشر ، سواء كان ذلك فى الشكل أو اللون أو فى تلك الخاصة غير المحددة تماما ، والتى نسميها أحيانا - بصورة غير مقنعة « الجو الموحى » . ولا يستطيع فن آخر (فيما عدا انواع معينة من الفن الشرقى ، والفن البيزنطى ذو صلة قريبة منها) أن يحركنا على هذه الصورة عن طريق أمر غير عقلى من غرائزنا . وربما كانت حلفتنا المزاجية مجهزة باستعدادنا لأن نتأمل هذا الفن فى تكامله ، متحررين من المواقف المسبقة الغربية عن جوهره . ولكننا إذ نحظى بهذه الحالة المزاجية ، فإننا نستسلم لهذا الفن بتلك البهجة الفورية التى تصاحب الإدراك . تلك البهجة التى تعد بداية ثبات التجربة الجمالية ونهايتها .

٤٤ (١) - يعد الفن الكلتى أحد الصفحات الهامة الممتعة حقا فى تاريخ الفن كله . فقد أصبحت الأجزاء الشمالية المتطرفة من أوروبا - أيرلندا ، واسكتلندا ، وايسلندا ، وشمالي اسكاندنافيا - عن طريق أحداث تاريخية

مختلفة - موطننا لاسلوب محلي خاص يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ . وكانت القبائل الكلتية المتراجعة ، قد جلبت هذا الاسلوب معها إلى الجزر البريطانية ، وهو الاسلوب الذى نشأ أصلا في منطقة الرين الأوسط ، فاستطاعت ان تحافظ على مميزاتها ، بينما كانت الموجات التالية من القبائل الغازية تتسلب عبر بقية أوروبا .

إن تطور الفن الأوروبي خلال ما يسمى « بالعصور المظلمة » (١٤٠٠ - ١٠٠٠ م) معقد غاية التعقيد ، والفن الكلتى جزء من تلك الشكوك العامة . إلا أنه رغم ندرة بقايا تلك الفترة ، فإنه يبدو من المؤكد أن الفن الكلتى المبكر في مرحلة ما قبل الرومان ، قد بقى باعتباره تقليدا مستمرا في أيرلندا ، حتى ظهر مؤثر جديد في الشمال ، اتخذ شكل المسيحية . وكان تقديم المسيحية في بريطانيا عملية بطيئة جدا ، استغرقت مرحلة لا تقل عن مائتى سنة . وليس هناك الا أدلة ضئيلة على سيادة المسيحية في بريطانيا خلال المرحلة الرومانية ، ويبدأ التاريخ الحقيقى للمسيحية في هذه البلاد ببعثة القديس نينيان ، وهو أحد تلامذة سانت مارتين من تور ، الذى شيد كنيسة في ويثورن في مقاطعة ويجتون شير سنة ٤١٢ م . ولم يمر زمن طويل حتى اعتنقت أيرلندا المسيحية على يدى القديس باتريك ، وفي خلال القرن السادس ، امتدت عملية اعتناق المسيحية إلى اسكوتلاندا ثم إلى الساكسون في انجلترا . واصبحت هذه الكنيسة الشمالية ، خلال القرنين السادس والسابع مأوى المسيحية في أوروبا . وفي تلك الفترة ، تم عمل على اقصى درجة من الاهمية وعمق الدلالة بالنسبة لتطور الفن في أوروبا . اذ قام اتصال مباشر بين الشمال والشرق . وكان هذا الاتصال كما عبر عنه مؤرخ حديث للكنيسة الكلتية :

« من خلال ما استمده القديس نينيان من القديس مارتين ، الذى حصل على مزايا تجربة القديس هيلارى في الشرق ، تعرفت الكنيسة التى أصبحت كنيسة سكوتلاندا فيما بعد ، منذ البداية ، على نصوص شرقية من الكتب المقدسة ، وأشكال شرقية للصلوات والمدائح بالإضافة إلى وسائل الارساليات الشرقية^(١) . ويمكننا أن نضيف ، انها قد تعرفت على نماذج شرقية من الفن .

(١) « نشأة الكنيسة الاسكوتلاندية وعلاقتها » تأليف ارشيبالد ب . سكوت . م . ١ - د . د .

ينقسم مجموع مسار الفن الكلتى على ذلك إلى مرحلتين متميزتين
- الأولى ، مرحلة ما قبل المسيحية مستمدة أسلوبها مباشرة من العصر
الحجرى الحديث - والثانية ، مرحلة ما بعد المسيحية ، التى امتزجت بالفن
الكلتى خلالها مؤثرات أسلوبية جاءت من الشرق . وقد أعاد الدكتور ماهر ، فى
كتابه « حول الفن المسيحى فى أيرلندا القديمة » (دبلن سنة ١٩٣٢) أعاد
تقسيم هذه المرحلة التالية للمسيحية إلى :

١ - الأسلوب المحلى أو الوطنى ، بدءا من القرن السابع إلى ظهور الفيكنج
حوالى سنة ٨٥٠ .

٢ - الأسلوب الأيرلندى الممتزج بأسلوب الفيكنج ، بدءا من سنة ٨٥٠
- ١٠٠٠ وهى مرحلة سيطرة الفيكنج فى أيرلندا .

٣ - الأسلوب الحيوانى الأخير من ١٠٠٠ - ١١٢٥ .

٤ - الأسلوب الأيرلندى الرومانى ، منذ ١١٢٥ إلى الغزو الأنجلو
نورماندى .

والزخرفة فى المرحلة الكلتية المبكرة زخرفة خطية وهندسية ومجردة ، وأكثر
أشكاله عادية هو الشريط المتشابك ، أو الزينة الواضحة التى تعرف الآن لدى
العوام باسم « شواهد المقابر الكلتية » . ونستطيع أن نراها فى حالتها النقية !
« كتاب الصور المزخرفة » The Book of Kells وهو مخطوط يرجع إلى القرن
الثامن تملكه كلية تيرنتى فى دبلن . وقد وصف لامبريخت مؤرخ الفن الألمانى
الطبيعة الحقيقية لهذه الزخرفة ، فى الكلمات التالية :

« هناك أشكال بسيطة معينة يحدد تداخلها وتشابكها طبيعة هذا النوع من
الزخرفة . فليس هناك أولا سوى النقطة والخط والشريط ، ثم يأتى بعد هذا
المنحنى والدائرة والخطزون ، والخط المتعرج ، كما يستخدم للزخرفة شكل على
صورة حرف S ، حقا أنها ليست ثروة عظيمة من الأشكال ! ولكن ياله من تنوع
ذلك الذى يحققونه عن طريق أسلوب معالجتها واستخدامها ! فهى تمضى هنا
فى خطوط متوازية ، ثم تجرى متوائمة المسار ، ثم تتشابك ، وحينما تشكل عقدة
متداخلة ، وتنبسط حينما آخر وتتفرق ، ثم تعود مرة أخرى الواحدة بعد
سابقتها فى نظام متشابه متوازن من التعقيد والتفرق . هكذا تنشأ أشكال

معقدة بصورة خيالية ، يتطلب تيهها منا أن نحل رموزه ، والتي تبدو لنا التواءاتها كما لو كانت تبحث كل منها عن الأخرى ثم تتجنبها على التوالى والتي تبدو أجزاءها المركبة كما لو كانت قد خلقتها حساسية نفاذة ، ونظرة أسرة وتذوق عاطفى للحركة الحيوية .

لقد وصفت مغزى هذا النموذج غير العضوى ، أوفوق العضوى ، من الفن فى الفقرة رقم (٢٢) . أنه أسلوب فى التعبير متناقض تناقضا مباشرا مع الأسلوب الكلاسيكى ، وهو الأسلوب العضوى الطبيعى ، النقى المقنع . وتكمن أهمية الأسلوب الشمالى ومغزاه بالتحديد ، فى خصائصه التى تنكر الحياة ، وفى طبيعته الكاملة التجريد ، ولابد لنا من أن نرى فى هذه الطبيعة ، فى تلك الخصائص انعكاسا للحياة الروحية لتلك الشعوب الشمالية : « الحياة الداخلية التى عاشتها الانسانية الشمالية تحت وطأة قهر شديد بالتعبير الذى أطلقه عليها وورينجر Warringer .

تأتى الرموز المسيحية إلى هذا الميدان المجرى المتجه من الفن ، كما لو كانت زوارا جامعا من عالم خارجى . لسوف يستقر طائران جاءا من الفردوس ، فى عش شائك من الخطوط الهندسية ، يحملان فى منقاريهما عنقودا من الاعناب الشرقية . ويأتى داود بقيثارته ، والأطفال الثلاثة عند الموقد ، ويمثل آدم وجواء وتضحية اسحق على الواح وضعت بين مجموعات من الزخارف المجردة ، وفى النهاية تتوج قطعة الحجر بالمسيح فى مجده مع صحبته من الملائكة . ومازالت مثل هذه الصخور منتصبة حيث غرزت فى مكانها منذ قرون مضت فى ايرلندا واسكوتلندا ، ولا توجد أية آثار فى العالم على هذه القدرة فى تحريك النفوس بدلالاتها ، أنها ترمز إلى عشرة آلاف سنة من التاريخ الانسانى ، وهى تمثل ذلك التاريخ فى أقصى اطراف روحانيته ، أكثرها قربا من الله وأكثرها بعدا عنه .

٤٥ - إن مرحلة الفن العظيمة التى بلغت المسيحية فيها اسمى تعبيراتها هى المرحلة الأخيرة فى تاريخنا والتى انطبع الفن فيها بخصائص العالمية ، أن المرحلة البدائية والكلاسيكية والقوطية هى وحدها النماذج العالمية من الفن . أما بقية النماذج - مهما كانت - فهى مشتقة من تلك النماذج . فالفن الرومانى ليس الا صورة مقلدة متأخرة للفن الاغريقى ، وهى صورة بعيدة عن الايقاع العضوى الحيوى للمصدر الذى خرجت منه - لا تعبر عن

البهجة ، وإنما عن الاكتفاء ، والشبع ، وليس عن التناقص وإنما القوة . لقد تأسست دراسة علم الجمال ، أول ما تأسست ، على قواعد الفن الرومانى ، ومن ثم فلا عجب أن أصبحت أنواع كثيرة من الفنون غير مفهومة بالنسبة لنا الآن ! وكان الفن في مصر النهضة محاولة للتخلّى عن العناصر الشمالية في الفن المسيحى والعودة إلى النموذج الكلاسيكى . لقد كانت التعبير عن مرحلة وثنية معينة في الثقافة في أوروبا - كانت عصرا من عصور الأمراء الذين فضلوا الترف على التقشف والزهد . إلا أن هذا كان هو تأثير مرحلة أو فترة على الفنانين الذين ولدوا فيها ، حتى أن أولئك الفنانين الذين ظل الهامهم دينيا قد عبروا عن أنفسهم بالطريقة السائدة . وتصل بنا هذه الظاهرة إلى مشكلة هامة جدا في تاريخ الفن - العلاقة بين الفنان الفرد والمثل العليا العامة في زمنه . وهذه المشكلة تتداخل فيها حلقات ثلاث ، العصر والجيل والفرد ، ترى كيف يتفاعلون وما هي أقوى القوى المحركة بينهم ؟

٤٦ - قد يقال في ايجاز أن خصائص عصر ما تحددها أساسا القوى المادية - الجنسية ، والمناخية ، والاقتصادية ، والاجتماعية . ولكي نصور هذه النقطة بأكثر الأساليب أولية وبساطة نقول أن البلد التي يتوافر فيها الخشب ستطور معمارا خشبيا ، كما أن الفنون الصغرى المرتبطة بالخشب ستبلغ مرتبة عالية من التطور - كما هو الحال في اسكاندنافيا . وحيث يتوافر المرمر أو أى حجر مناسب آخر ويسهل الحصول عليه فإن فن النحت سوف يتطور . ولكن هذه العطل المادية لا يمكن أبدا أن تفسر بشكل شامل نهضة مرحلة من الفن وتطورها : فالمادة دائما هي وسيلة للتعبير الروحي . أن الكاندرائية القوطية ليست مجرد بناء من الحجر ، وإنما هي أيضا ، بتعبير الأستاذ وورينجر المدهش « وحى هابط من السماء في شكل حجر » ، وقد كانت هناك أكثر من محاولة لتفسير نشأة الكاندرائية القوطية باستخدام مصطلحات ميكانيكية ، أن قوسين دائريين متقاطعين يصنعان قبة أو عقدا ، وتدعم أضلاع القبة وتؤدي إلى قوس القمة المديب ، ويوحى القوس المديب بوسيلة للوصول إلى ارتفاع أعظم ، الذي يتضمن بدوره طرفا خارجيا مديبا غليظا ، وتتضمن هذه الاطراف أبراجا ، وهكذا حتى تتحول الكاندرائية كلها إلى سلسلة من حلول لمشكلات الهندسة بادية كلها من الحادثة البسيطة لتقاطع قوسين مستديرين . ولكن هذا لا يفسر الانطباع الغلاب الذي تقابله حينما تدخل نفس هذه الكاندرائية ، إذن فأنت أمام وحدة روحية ، وستتأثر مشاعرك

عن طريق احساس بالجمال يتضمن شيئا أكثر من حل لاحدى مشكلات الهندسة .

٤٧ - خرج الفن القوطى من الفن الرومانى ، وكان الفن الرومانى تكييفا سطحيا على أى حال وتحكمه حساسية شمالية ، لعناصر الفن الشرقى القديم . وقد يقال أن اتجاه الفن الرومانى حينما تطور إلى الفن القوطى واتجاه الفن القوطى فى تطوره حتى بلغ ذروته ، كان لابد وأن يصبح أكثر وأكثر شمالية فى طبيعته . وهذا هو ما قد يتوقعه المرء بعد كل شيء ، ولكن العملية تعقدت بصورة لا نهائية بفعل عامل آخر - الكنيسة المسيحية . لقد كانت هذه الكنيسة عالمية ، بالمعنى الكامل الحقيقى لهذه الكلمة خلال معظم المرحلة القوطية . أنها لم تكن كنيسة واحدة ، ولكن رجالها تكلموا لغة واحدة ، وكانوا يتبادلون العلاقات ، لأغراض عملية ، على نطاق أوروبا كلها . ويظل هذا القول صادقا لا بالنسبة للمراتب الكنسية العالية مثل الاساقفة وخدامهم ، وإنما بالنسبة للقساوسة الأكثر تواضعا أيضا ، وخاصة أولئك الذين وهبوا موهبة خاصة نافعة فى نشر الانجيل . وقد تضمن هذا الطابع الدول للكنيسة اتجاها نحو نمطية الفن الكنسى ، وخاصة طالما أن الكنيسة كانت متجهة إلى ارساء قواعد محددة جدا من فترة إلى أخرى لكى تحدد الأسلوب الذى ينبغى أن تعالج به الموضوعات الدينية . وعلى ذلك ، فقد وجد خلال المرحلة القوطية بكاملها فن الكنيسة المقدس ، مبالا نحو الرمزية والطابع الذهنى واتخاذ التقاليد من كل نوع ، إلا أنه قد وجد أيضا تيار تحتى من الفن . هو فن الناس العاديين الأقوياء الممتلكين عفوانا غير المتعلمين ، بل والمتبريرين أحيانا - وتكرر النموذج المصرى - وقد استخدم عديد من هؤلاء الفنانين البسطاء بالطبع تحت توجيه القساوسة ، وكان لابد لهم من أن يكتفوا أنفسهم للتعليمات المعطاة لهم من قبل سادتهم المتحذلقين . ولم يكن يحدث ، إلا حينما يبتعدون عن رؤساء الأعمال ، ويكونون أحرارا فى الانقياد وراء دوافعهم الخاصة ، أن كانوا ينغمسون فى تلك الخيالات المبهجة المرحية ، التى يمكننا دائما أن نعثر عليها فى ركن بعيد غريب من أركان كاتدرائية ما .

٤٨ - لقد ميزت بين الفن القوطى المقدس والفن القوطى الشعبى ، لأننى اعتقد أننا سنعثر فى هذا الأخير على العنصر الشمالى الذى لم تشبه شائبة . والذى كان يعمل عمله طيلة الوقت مكيفا اشكالا اجنبية للاحتياجات المحلية .

ولسوء الحظ رغم انه لم يتبق الا القليل من فن الكنيسة القوطية ، فاننا - عمليا - لم نثر على شيء مطلقا يمثل الفن الشعبي في العصور الوسطى . إذ لم ينظر اليه أحد أبدا باعتباره فنا ، ولم يقيمه أحد أبدا على هذا الاعتبار . كما أن صناعة الفخار في العصور الوسطى في مادتها ولساتها الأخيرة ، لا تتمتع بأى شيء من المميزات العادية في الأعمال الفنية ، فهي غير مهذبة قط . ولكننى لا أعرف شيئا يمكن أن يقارن بالأوانى الخزفية في العصور الوسطى ، في قوة ايقاع خطوطها ، وفي ما توحى به كتلتها وحجمها وفي الايحاء المباشر بالقيم التشكيلية ، لا أعرف ما يمكن أن يقارن بها من هذه الجوانب الا بعض الصناعات الفخارية والأوانى البرونزية التى ترجع إلى عهد أسرة تشاو في الصين (١١٢٢ - ٢٥٥ ق . م) وقطع معينة من النحت الزنجرى . أن الأطراف تتلاقى : أننا لا نرى في تلك الأشياء الا تعبيرا بسيطا عن الرغبة في التشكيل . ورغم هذا فإن الفخار لا يستحق مثل هذا النحت ، ونستطيع أن نذهب إل أبعد من هذا فنقول أنه بدون القدرة على صناعة الفخار ، فإن هذا العصر ما كان بقادر على أن يحقق النحت فيه . فأولهما أولى وبسيط ، والثانى روحانى ومعقد ، ولكنهما يتمتعان كلاهما بالوحدة التشكيلية التى لا يمكن أن يوجد فن بدونها .

٤٩ - لم يحقق الفن الشعبي المحلى في انجلترا أى انتصار على فن الكنيسة في العصور الوسطى ، الا انه مع هذا قد اثر فيه بصورة عميقة . وإذا مضت هذه العملية من التفاعل والاختمار في طريقها ، اتجه الفن الكنسى إلى أن يفقد طابعه الدولى ، وإلى أن يتخذ خصائص محلية . ويكاد يكون من المستحيل ، خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر أن نفرق بين فنون انجلترا وفرنسا . بيد أن اختلافات دقيقة قد بدأت في البروز والتدريج ، فالأسلوب ، الذى كان شيئا غير شخصى ، يصبح شيئا فرديا . وبدأت ميزة لا تستطيع أن ادعواها الا بالحلاوة تنسلل إلى الفن الانجليزى - تصور رقيق لجمال الأشياء الودودة الالوفة (أوراق الاشجار ، البراعم والزهور والحيوانات والاطفال) . ومضى هذه الاتجاه فيما بعد لكى يبذر بذور النزعة العاطفية ، وعلى حين استمر هذا الاتجاه مطعما بشيء من الواقعية والفكاهة فقد حقق شيئا فريدا لا نظير له في نشأة الفن الغربى وتطوره ومع هذا فإنه ما من عمل واحد من أعمال هذا الفن قد بقى دون أن ينزل به ضرر ما . فإن كاتدرائياتنا قد أصبحت قواقع

حزينة منظوية على روعتها السابقة ، والكنائس التي كانت جواهر من الجمال الالوف قد أصبحت أمكنة موحشة كثيفة للعبادة ، حتى أن الخيال نفسه ، لا يستطيع أن يتصور ما فقدته الرسم الانجليزى والشعر الانجليزى والموسيقى الانجليزية والرقص ، على يد هذا الطاعون القاتل المفزع الذى اجتاح عالم الروح .

٥٠ - أن موضوع فن عصر النهضة الايطالية لموضوع على قدر كبير من الاتساع ، وكثيرا ما درس وكثيرا ما نفذ الدارسون إلى لبابه ، حتى أنه ليكتفينا في ملاحظتنا هذه أصغر إشارة ممكنة اليه وأكثرها اختصارا . ولتكن اشارتنا هذه تعبيراً عن الالفة بهذا الفن . أن الكثرة التى لا حصر لها من رسوم الأساتذة الايطاليين لتوحى إلينا بشيء من الخوف ، كما أننا في خطر حقيقى من أن يكون رد فعلنا عنيفا إزاء الملل الذى يعترينا من كثرتها البالغة إلى حد الخشية من أننا سنغفل أذهاننا عن استيعاب التجربة الفريدة للفن الايطالى . على أننا نستطيع أن نعالج الموضوع في حدود صغيرة تعطينا من مثل هذه المخاطرة ، إذا ما حددنا أنفسنا برسوم الأساتذة الايطاليين ، فنصبح بهذا الشكل على علاقة أوثق بشخصية الفنان ومهاراته . كثيرا ما جمعت اللوحات الفنية ، إذا لم يكن قد أعيد رسمها . ذلك أن لونها لم يكن مناص من شحوبه ، فقد أسدل الزمن قناعا فوق جدته ونضارته . وحتى إذا لم تكن هذه اللوحات قد عانت من هذه المثالب العارضة ، فإن الرجل العادى قد يشعر بشيء من الرهبة وهو يواجه أحد الأعمال المعتمدة التى أفرغ فيها الفنان كل ذكائه ومهارته . فإن صورة مثل « الجلد بالسوط » لبييرو دلافرانشيسكا لتستثير أكثر من رد فعل حسى بسيط إذا ما خرجنا منها بأفضل ما فيها ، وأنها تدعونا إلى نوع من التحليل العقلى . أننا نريد أن نعرف ما الذى كان في عقل الرسام ، ولماذا وضع المشهد الفعلى لعملية الجلد بالسوط في مرتبة أدنى من مرتبة الشخصوس الغامضة الثلاثة في مقدمة الصورة ، وكيف تتجج الصورة ، رغم غرابتها أو شدوذها ، هذا النجاح الباعث على الدهشة في نقل الشكل والجو الذى تريده وترغبه . أما إزاء رسم معين فإن مثل هذه الاسئلة لا تحيرنا إطلاقا . إذ أننا نكون على صلة مباشرة بحساسية الفنان ، ومن ثم تبهرنا هذه الحقيقة .

٥١ - ومع ذلك ، فإن هناك ما هو أكثر من ذلك النداء العاطفى في رسوم

الاساتذة الايطاليين . ويستطيع المرء أن يتحدث بصورة مشروعة عن فن الرسم ، وأن يعنى بحديثه أن الرسم هو في حد ذاته فن متميز وليس مجرد تمهيد أولى للتصوير . وقد علق راسكين ذات مرة على حقيقة أنك لن تجد أبدا في كل معارض أوروبا رسما واحدا ضعيفا أو صبيانيا بريشة واحد من الاساتذة العظام . ذلك أنها كلها أعمال ممتازة . وأعطى لذلك ، التفسير القائل بأنه بينما قد تعلمنا نحن المحدثين دائما ، أو حاولنا أن نتعلم التصوير عن طريق الرسم ، فإن الاقدمين قد تعلموا الرسم عن طريق التصوير ، فقد وضعت الفرشاة بين أيديهم حينما كانوا أطفالا وأرغموا على أن يرسموا بها ، حتى إذا ما استخدموا الريشة أو القلم استخدموها أما بخفة الفرشاة أو بقوة الحفار أو النقاش ، أن ميكائيل أنجلو يستخدم ريشته كما يستخدم الازميل ، ولكنهم جميعا لا يبدو أنهم قد استخدموا الريشة الا حينما كانوا في ذروة قوتهم ، واستخدموها في هذا الوقت من أجل التسجيل السريع لفكرة ما أو بهدف دراسة النماذج ، ولكنهم لم يستخدموها أبدا باعتبارها تدريبا يعينهم على التصوير . ويبدو لي أن الكلمات التي أكدت عليها تشير إلى الشرط الجوهرى لفهم رسومات أولئك الاساتذة القدماء . أنها تشكل فنا مستقلا ، متميزا عن التصوير تابع له بمعنى أن تلك الرسومات توفر وسيلة للتسجيل السريع للحظات الرؤى أو الفكر التي يمكن ، فيما بعد ، أن تترجم إلى عمل تصويرى ، ولكنها ليس لها أية علاقة مباشرة بعملية التصوير . فنحن لا نعتبر الاختزال اعدادا نافعا لفن الكتابة .

٥٢ = يرجع جزء من السحر الكامن في رسم أحد الاساتذة العظام إلى مهارته غير العادية وثقته الواضحة في عملية التنفيذ ، إذ تستخدم الريشة أو القلم برشاقة تشبه رشاقة فرشاة أكثر ما تكون ثقة وتعودا على الرسم ، كما يقول راسكين . وهناك مميزات أخرى ، هي في الحقيقة مميزات خاصة بالخط وحده : عنصر الحسم ، الذى يرجع إلى حقيقة أن ضربة الريشة أو القلم سريعة ، ولا يمكن محوها ، وعنصر الاختبار الغريزى لبعض الخطوط الأساسية القليلة ، والاعتماد على الايقاع بدلا من البناء الكامل . والرسوم تختلف طبعا في هدفها ، ومن هنا ، فإنها تختلف أيضا في نوعها ، فهي تتنوع من لحظة القبض السريع على أحد جوانب الحياة ، في نوع من التوهج الفجائى للرؤية ، كما في الرسم الساخر لكاربافيكو Carpaccio ، الملوك ، إلى الدراسة

الدقيقة النفاذة لبعض التفاصيل ، كما في دراسات بيسانيللو Pisanello للحيوانات . الا أن كل هذه الأنواع المختلفة من الرسم تتمتع بتركيز معين في الرؤية مشترك فيما بينها . فالفنان والمتفرج بدوره ، ينفذان إلى شيء احد في لحظة واحدة . فمعظم الصور تتضمن نوعا من تشتت الانتباه : فنحن ننظر إلى الجسم الواقف على اليسار ، ثم إلى الجماعة على اليمين ، ثم إلى المنظر الخاوى الممتد في الخلف ، وإلى الجسم المصور في هذا المنظر ، وأخيرا ننظر في شعور خفيف بالظفر إلى الجسم الدقيق لحمار يعبر الجسر . فنحن نحلل الصورة المنظمة تحليلا حتميا - ثم نحاول أن نعيد تركيب ما حللناه - أن نصل بين كل التفاصيل - في نوع من البناء العام - التي جمعتها إلى بعضها البعض عيوننا المتجولة الهائمة . ونعثر على الايقاعات الخطية والتوازن المكاني وتناغم الألوان . ويعتمد نجاح الصورة على التشابك النهائي ، أو تداخل التفاصيل وترابطها في ذهن المتفرج . وهذه العملية ، في الحقيقة طبعا أكثر غريزية وسرعة ، من أن يحتويها وصف جامد تؤديه الكلمات . وهناك صور يكون تركيز الرؤية فيها بنفس القدر الموجود في أى رسم تماما كما أن هناك رسوم معقدة تتطلب من التحلل ما تتطلبه أى صورة معقدة . الا أنه من الطبيعي أن الرسم يتمتع بهذه الميزة ، وهى أنه تحقيق كامل لقطاع من الحياة - ثنية من ثنيات ستارة مزركشة ، المنظر الجانبي لوجه من الوجوه ، استدارة عضلة من العضلات ، تكوين زهرة من الزهور : الرسم هو هذه الأشياء ، وهو أيضا التوقيع الأكثر وضوحا ، الذى يخلقه الفنان لنا . ولا تعد دراسة الرسومات الأساس الضرورى لمجموع النقد العلمى للفن ، الا أن هذه الدراسة هى أفضل تدريب للحساسية الشخصية . وتتكشف أساليب الفنان المتميزة بصورة أكثر وضوحا في رسوماته ، وهذا هو الحال على وجه الخصوص ، بالنسبة للأساتذة الايطاليين العظام . إذ تعتبر رسوماتهم صفحات منتزعة من مذكراتهم ، والمرء لا يكتب في مذكراته ، الا أفكاره الداخلية وحدها (أو هو يكتبها ، حتى اللحظة التى تصبح فيها صالحة للنشر) أنه يكتب أو يرسم لكى يمتع نفسه . ولكى يكتشف ما خفى عليه من أفكاره هو . ونحن نشعر بصدق هذه الحقيقة ، وبالات ، فيما يتعلق بأولئك الفنانين العظام في عصر النهضة ، الذين امتلات عقولهم بحب الاستطلاع الذهنى : بليوناردو الذى اهتم اهتماما متساويا بوحيد القرن ، وبالجنيين المستكن في رحم أمه ، بسباكة المدافع والزهرة البرية ، بوجه انسانى وقطعة من النسيج المزركش . ونشعر بصدمة

تلك الحقيقة بالنسبة لسينيوريلى وبوليوالو الذى حاول دائما ان يتمكن من رسم الشخص المتحرك في موقف له مغزاه الخاص ، وبالنسبة لميكلانجلو ، وهو يختبر صلابه جانب ما من جوانب العالم المرئى ، ان قدرة فن الرسم على التضليل ، لتكمن في خطورة أننا قد لا نلتفت أبدا إلى البحث عن العمل الاساسى للفنان ، تصويره أو نحتة . وهذا هو السبب في أنه من المهم تماما ان نتبين ان الرسم فن متميز ، وأننا حينما ننقل إلى التصوير أو النحت ، فإنما لكي نكتشف مجموعة مختلفة من القيم .

٥٣ - وهناك طريقة أخرى لفهم فن مرحلة مثل مرحلة النهضة الايطالية ، وتلك هي طريقة الحساسية الحديثة . فما هو الترتيب الذى يمكننا ان نضع به تلك الاسماء الشهيرة : ليوناردو ورافاييل وميكلانجلو ؟ ان لكل عصر ترتيبه الخاص ، الذى يعتمد على الشكل المعاصر للحساسية فيه . ما هي الخاصية الكامنة في فن أوتشيللو والتي تجعله متجاوبا إلى هذا الحد مع الذوق الحديث ، والا يشترك في هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة ؟ وما الذى يميز تلك الخاصية عن المقاييس التقليدية التى كان ذلك الفن يقيم على أساسها ؟

لقد دعى أوتشيللو دائما باسم مكتشف المنظور ، ولكن هذا الزعم إذا لم يحدد بطريقة ما ، فإنه سيكون قولاً سخيلاً لا معنى له . أن أوتشيللو لم يكتشف المنظور ، ولكن من المحتمل أنه كان أول فنان يستفيد استفادة واعية بإمكانيات المنظور . لقد استخدم المنظور استخداما واعيا متعمدا ، لا مجرد أن يمنح تصويره نوعا من التماثل مع الواقع ، وإنما لكي يشيد تصميمه أو نموذج . وتعتبر لوحة « طريق سان رومانو » في المتحف القومى ، مثالا طيبا على منهجه : يقوم التوازن الرئيسى في صورته بين خط الرماح الخلفى الواقع على اليمين ، وبين الامتدادات الخلفية للريف البعيد . ونرى إلى جانب هذا الاستخدام الواعى للمنظور ، استخداما موجها للون ، بل ومتعسفا بعض الشيء . أننا نشعر بأن أوتشيللو يستخدم اللون استخداما كاملا من أجل تأثيره الزخرفى ، حتى لو طغى هذا الاستخدام على التأثير الواقعى . ويبدو هذا واضحا في اللوحة الساحرة ، « مشهد صيد في الليل » في متحف اشموليان في أكسفورد .

الخاصية التى تميز أوتشيللو اذن هي استخدام واع معين للوسائل التى

كانت تحت يده . وهذا يعنى أنه لم يكن فنانا يصور بطريقة ذاتية ، بدافع من مشاعره : لقد كان يرسم بوعى ، بطريقة ارادية ، وطبقا لمشروع ذهنى سبق له أن صممه . وهو يشترك فى هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة الايطالية - مثل أندريا دل كاستانيو وكوزيموتورا ، وقبلهم جميعا ببيرو دلافرانشيسكا . وقد كان للفنانين مدركات مختلفة اختلافا عميقا ، ولكنهم يتميزون جميعا بما يمكن أن يسمى ، منهاجا أوليا *A Priori method* . ومن المؤكد ، أننا نستطيع أن نطلق على ببيرو دلافرانشيسكا اسم التكعيبي الأول ، وأن صورة مثل « الجلد بالسوط » فى متحف أوربينو لتتمتع ببناء هندسى كامل من المكعبات المتقابلة . أن ببيرو هو رائد الحساسية الحديثة : فهو الفنان الذى يمنح مشاعره تنظيما ذهنيا سائدا . أما القول بأن ذلك العمل لا يعدو أن يكون خيالا حديثا ، فتبرزه الحقيقة القائلة ، بأن ببيرو كان بالفعل خالق المعالجة الهندسية .

هذه الخاصية الذهنية التى نراها لدى مصورين من أمثال ببيرو دلافرانشيسكا وأوتشيللو هى التى تكون تجاوبهم مع الحساسية الحديثة . ذلك لأن الاتجاه الأساسى للفن الحديث ، رغم بعض الاستثناءات الرومانسية المعينة ، كان ينحو نحو إعادة التكامل ذهنى . وهذا هو السبب فى استمرار بقاء النزعة التكعيبية ، على نقيض كل ما توقعت غالبية نقاد الفن ، وهو السبب أيضا فى أن هذه النزعة ، هى المنهج الرسمى لفنانين معاصرين مثل بيكاسو ، الذين يمكن لنا تماما أن نعتبرهم الرواد النموذجيين للحساسية الحديثة . ولكن ما الذى نعنيه بقولنا إعادة التكامل ذهنى ؟ أننا لا نعنى أكثر من حق استخدام العقل كأساس للفن . أن العقل (أم نقول التصورات العقلية ؟) لا يمكن أن ينظر اليه باعتباره المادة النهائية للفن ، ولا العواطف غير المنظمة للفنان الذاتى كذلك . وفى فن التصوير ، كما فى الشعر ، لا تكون تلك التصورات أو تلك العواطف أكثر من نقطة انطلاق نحو التنظيم الكامل للحساسية ، هذا التنظيم الذى هو العمل الفنى . وأما أن يكون ذلك التنظيم واعياً متعمدا أو غريزيا ، وفى أى من الحالتين يصبح كلا مركبا ، قادرا على المشاركة فى المجال الكلى لحساسيتنا .

٥٤ - وبين نزعة عصر النهضة المثالية والنزعة الذهنية فى هذه الأيام نجد تغييرات مختلفة من الخيال والواقعية . وكلمة الواقعية مصطلح من أكثر

المصطلحات غموضاً في قاموس النقد ، ولكن هذا لا يمنع من استخدامها استخداماً شائعاً جداً . ومع ذلك فإنه من العجيب أن نلاحظ أن مصطلح الواقعية لم يكن أبداً الشعار المعترف به لمدرسة من مدارس التصوير . ومن المحتمل أن تكون الكلمة قد نالت تحديداً أكثر في الفلسفة حيث نظر إليها ، أما من الناحية التاريخية باعتبارها نقيضاً للنزعة الاسمية nominalism أو من ناحية أكثر تعميماً ، باعتبارها اسماً لنظرية معينة من المعرفة فإنها تعرف بأنها الاعتقاد بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجى . ولا شك أن النقد الأدبى قد بدأ باستعارة ذلك المصطلح من الفلسفة ، وعلى الفور ، لم يعد استخدامه دقيقاً . فالكاتب الواقعى هو ذلك الذى يجهد أن يتجنب أى اتجاه للاختيار أو الانتقاد في تصويره للحياة ، معطياً لنا منظر الشخصية كما تراها العين . الا انه من الناحية الفعلية ، وبما أن الفن كله يتضمن نوعاً من الاختيار والانتقاد (إذا لم يكن إلا بدافع من تحديد الحيز والاقتصاد) ، فإن الكاتب الواقعى هو بشكل عام ، من يؤكد جانباً معيناً من الحياة ، ذلك الجانب الذى لا يتمتع إلا بأقل قدر من مهادنة الوقار الإنسانى ومناقضته .

وما يزال النقد الفنى أكثر بعداً عن الدقة الفلسفية ، بحكم كونه ، في أصوله وتطوره امتداداً لمراحل تطور فن النقد الأدبى . أما نوع الفن الذى يمكن لنا بحق أن ندعوه فناً واقعياً ، فهو الفن الذى حاول بكل وسيلة أن يمثل المظهر الدقيق للأشياء ، ولا بد لمثل هذا الفن ، أن يقوم مثلما تقوم الفلسفة الواقعية ، على إيمان بسيط بالوجود الموضوعى للأشياء . وقد كانت النزعة الانطباعية في القرن التاسع عشر نوعاً من ذلك الفن ، ولكن الانطباعيين من الناحية العملية ، قد دمجوا الواقعية العلمية بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية إلى الحياة ، التى يمكن أن توصف بالنزعة الغنائية . وعلينا لكي نجد النزعة الواقعية بالمعنى العام المعترف به ، أن نذهب إلى المدرسة الشمالية في فن التصوير ، وبالذات ، كما تتمثل لدى روبنز وبيتر بروجل .

٥٥ - وفي بحث كتبه المسيو جورج مارلييه وقراه على المؤتمر الدولى لتاريخ الفن المنعقد في بروكسل سنة ١٩٣٠ ، وضع صاحب الرسالة تفرقة توضح الأمور توضيحاً طيباً . فقد ميز بين الواقعية التى تعمم باعتبارها تقليداً « حرفياً ، أو كاملاً للواقع ، والواقعية التى تفهم باعتبارها تمثيلاً لمشاهد من الحياة الوضيعة . فبالإشارة إلى واقعية التصوير الفلمنى ، فإن معظم الناس

سيزعمون - بصورة تكاد تكون غير واعية - أن المعنى الأول هو ما هدف إليه ، إلا أن هذا التصور للواقعية لم يوجد الا فيما ندر ، طبقا لما أبرزه المسيو مارلييه في استعراض لتاريخ الفن الفلمنكى منذ القرن الخامس عشر حتى يومنا هذا . لقد اتسم الفن الفلمنكى بالمحافظة على تقليد محدود ، الا أننا سواء فكرنا في القرن الخامس عشر بخضوعه لتقاليد العصور الوسطى المتعسفة ، أو فكرنا في الأسلوب الخيالى الذى ميز القرن السادس عشر ، أو في « بساطة » روبنز وجوردان واتباعهما ، أو في أسلوب الرؤية الغريب لدى المصورين الاحداث عهدا مثل جيمس أنسور وفريتز فان دين بيرجى ، سواء فكرنا في أى من تلك الاتجاهات ، فاننا سنكون مضطرين إلى الاعتراف بأن التقاليد الفنية الفلمنكية ، لم يحدث لها أن جنحت إلى النقل الحرفى للمشاهد المرئى . أن ما يفتقده هذا الفن ، إنما هو جلال الفن الملوكى ورشاقته ، أنه أقرب ما يكون إلى فن شعب بورجوازى ، فرضته احتياجات بورجوازية وتطلعات بورجوازية . وأنه لمن الممتع والمفيد أن نتناول موضوعا شائعا ، مثل « صلاة المجوس » ومقارنة معالجته لدى فنانين نموذجيين يمثلون المدارس الايطالية ومدارس بلاد الشمال الواطئة . ولنأخذ ، على سبيل المثال ، العرض الجميل لهذا الموضوع الذى قام به (فينسينزوفوبا) والموجود فى المتحف القومى . أن العذراء نفسها تتمثل كنموذج لامرأة مثالية ، على درجة غير عادية من الطهارة والوقار ، والمجوس الثلاثة ، نماذج للشهامة والاقدام والفروسية ، بل أن قسمت السياس والمساعدين أنفسهم تتسم بالنبل والحلاوة . ولنحول ابصارنا الآن إلى نفس الموضوع كما عالجه المدرسة الهولندية . هناك الرسم الشهير القائم خلف المذبح ، والموجود فى المتحف القومى ، والذى أسبغ عليه ما يبيز كل الثراء والفخامة التى يمكن أن يرغب فيها عصر من الترف ومع هذا ، فإن العذراء هنا لم تعد نموذجا مثاليا ، وإنما ربة بيت فلمنكية عادية ، والمجوس نبلاء بما فيه الكفاية ، ولكن ملامحهم ، ومن الواضح أنها قد درست على النموديل ، تنم عن الاهتمام بشهوات الحياة العادية والرغبة فيها ، وهناك ملائكة معلقة تتعبد فوق الجماعة المقدسة ، ولكن فى أسفل الصورة ، على الأرض تماما ، نرى حاجزا محطما ، وكلبين يعالجان قطعة من العظم . ومبيوز مستثنى عن القاعدة فى بلاده بسبب فخامته ، وحينما نأتى إلى مصور مثل بيتر بروجل أو هيرونيموس بوش ، فاننا لن نجد أبدا أى مصالحة مع المثالية من أى نوع . فالاشخاص لم تؤخذ من الحياة فحسب : بل

انها مختارة عن عمد من الأوساط السفلى فالمشهد ترصعه الأقدار ، وقد اختيرت الجماعة من بين أناس بلغوا الغاية من السوقية وقلة الذكاء .

ماذا يكمن وراء اشارة مثل هذه لدى بروجل ؟ ربما لم يكن سوى ذوق خشن . وقد كان بروجل نفسه فلاحا ، وهكذا كان يوسف ومريم وكل من كانوا حولهما . لقد أراد بروجل أن يؤكد تلك الحقيقة : فقد أدرك أنه بتأكيد هذه الحقيقة سوف يزيد من عظمة العمل وجلاله . أن الشجى والحب والمجد الكامن في هذا المشهد ، لا يظهر بمثل هذا الموضوع كما يظهر في هذا الاعتماد الواعى على المثل الواقعى . لأن الواقعية هى في نهاية الامر مثال : انها المثال الوحيد الذى يخلو من عنصر الاستعلاء على الانسان .

٥٦ - الا أننا مازلنا بحاجة إلى مزيد من التدقيق في تعريفنا ، قبل أن نتمكن من أن نفهم بشكل كامل تقاليد التصوير الفلمنكى . فكلمة « طبيعية » على سبيل المثال ، التى قد تساق مساق الاستخدام للتعبير عن هذا الغرض ، سرعان ما نجد انها غير وافية اطلاقا لوصف اتجاه اساتذة تلك المدرسة الاول . ولعل مشكلتنا أن تصبح أكثر تحديدا لو قلنا أن الواقع الفعل هو المثل الأعلى في هذا الفن . فان رساما مثل فان أيك أو ميملينك ، لا يفعل ما يفعله قرناؤه الايطاليون ، من تجريد للنماذج من العالم الفعل أو الطبيعى حتى يبلغ بها إلى أعلى دلالة عامة يتخذ منها تلك المثل الأعلى بل أنه في شجاعة وجراءة يعالج الشيء العادى على أنه الشيء النموذجى ، ثم عن طريق عملية لا يمكن أن توصف الا بأنها « اهتمام شغوف » يقوم بدراسة موضوعه وتصويره ، حتى يصبح ، بكل ما فيه من ضعة ، اسماى تعبیر عن المثل الأعلى للفنان . ويمكننا ان نذكر هنا ، صورة جان فان أيك « القديس فرانسيس يتلقى وشم جراح المسيح » التى يمتلكها متحف بيناكوستيكا في تورين كمثال على ذلك . ويمكن أن نحدد تاريخ رسم الصورة بين ١٤٣٠ - ١٤٤٠ . وبالنسبة لعصرها ، فان المشهد الخلاوى في الخلف مبالغ في تفصيله ونزوعه نحو الطبيعية ، ففى الصورة الأصلية ، تتجسد كل وريقة في غصن أو كاس لزهرة بأهتمام كبير . ورغم هذا فان المشهد الخلاوى ككل يمثل وحدة مثالية ألفها الرسام بمهارة من أجل الصورة وحدها ، انه المثال المصنوع من الواقع . ولكن لننظر إلى شخص القديس فرانسيس نفسه ، فلو أن الرسام كان واقعيًا بالمعنى العادى للكلمة ، لكان علينا أن نتوقع موقفا دراميا ، حيث تنقلص ملامح الوجه كلها من الألم

او الشدة والجراح الدامية . ولكننا لا نرى هنا قديسا مصبوبا من الشمع محروما من كل دلالة نفسية ، وانما صورة حية هادئة ، من الواضح تماما انها صورة لشخص حقيقي .

ويمكن ان نرى نفس هذه النقطة في أى من الاعمال الكبيرة العظيمة من الفن الفلمنكى المبكر ، في صورة المذبح الشهير التى رسمها فان أيك في كنيسة القديس بافون في جهينت ، وفي رائعة فان أيك الأقل شهرة ، ولكنها ربما كانت أكثر عظمة « العذراء مع القديس دوناتيان والقديس جورج » ، الموجودة في بيرجس ، حيث تبدو العذراء كائى زوجة عاملة عادية ، قبيحة بشكل ظاهر ، والطفل على ركبتيها ضعيف وسىء التغذية ، والقديس جورج جندى شاب طروب ، والمحسن الكريم يشبه أى انسان يمكن أن يكون اسمه فان ديربيال ، جاثيا بين القديس جورج والعذراء ، وهى لوحة تعد من أكثر اللوحات المصورة تعبيرا عن الواقعية في الفن الاوروبى ، ويمكننا بعد فان أيك أن نحول أنظارنا إلى ميملينك ، وهو فنان أعظم من غير شك ، في رأى ، لأنه أكثر عمقا بشكل من الاشكال ، ولكنه أحد الذين صوروا الشيء الحقيقى ، لأنه اكتشف أنه يستطيع بهذه الطريقة أن يعبر عن المثل الأعلى ، ويبدو أن المصورين الفلمنكيين يعتقدون الفكرة القائلة بأن ما هو الهى لا يمكن أن يكتشف الا بين الانسانية وحدها . وربما كان بروجيل الكبير هو الذى يدفع هذه القضية المتناقضة إلى أقصى أطرافها . ففي صورته « الهرب إلى مصر » في متحف أنتويرب ، يصعب تمييز اشخاص يوسف ومريم بين جمهرة المسافرين الذين يحيطون بالخان . ونرى ما يشبه هذا في صورته « سقوط ايكاروس » في بروكسل ، والتي كانت احدى الصور التذكارية في معرض لندن سنة ١٩٣٠ ، إذ تمتلئ اللوحة أساسا برجل يحرق في مقدمة الصورة ، وسفينة تنشر أشعرعتها في عرض البحر ، بينما ايكاروس التعتيس الحظ لا يكاد يلمس رعوس الامواج عند اقدام الصخور البعيدة .

وعندما نقف امام بروجل الكبير والصغير ، وامام هيرونييموس بوش الذى ذهب قبلهما والذى كان ملهمهما ، فاننا نكون امام صورة أكثر نقاء للواقعية . لقد أصبحت الواقعية خيالية . فتماما مثلما يحدث إذا ما مضينا في اتجاه واحد ، متخذين من الحقيقة نقطة لانطلاقنا ، فسيمكننا أن نصل إلى تجريد هو النموذج المثالى لكل ما هو حقيقى ، كذلك فاننا إذا مضينا في الاتجاه المضاد

فسيمكثنا أن نصل إلى نموذج هو الانكار الكامل للحقيقة ، قلب المثل الأعلى ، كابوس من التطرف في كل اتجاه ، ومن كل التشويشات المحتملة التي يمكن أن نتخيلها على أساس من الحقيقة . ولابد أن يصبح اتجاه الصور التي من هذا النوع ، مجرد اتجاه قصصى أو اتجاه موسوعى ، وفي الحقيقة ، فإن بروجل قد رسم بالفعل صورا جمعت في لوحة واحدة مجموعة من الاساطير أو الامثال الشعبية .

٥٧ - ويعد روبنز ، الذى يمكن أن نراه في انتورب كما لا يمكن أن يرى في أى مكان آخر ، قمة التقاليد الفلمنكية وأعظم ممثليها . بل انه اضخم من هذا - أنه شخصية عظيمة الأهمية في تاريخ الفن ، انه يشيع الاضطراب في كل المعانى الرومانسية للايحاء والعبقرية . ويمكننا مع روبنز أن نغامر ، ونحن نشعر بالأطمئنان بحثا عن مسألة الشيء المؤلف في الفن .

أن القول بسرف انسان في انتاج أشياء جميلة فوق العادة ، ليس سوى طريقة أخرى للتعبير عن « الضجر أو الملل » . وقد يعترف الكثير من الناس ، إذا ما ضغط عليهم ، بأنهم يضجرون من روبنز . وهذه هى مأساة الفنانين العظام الذين يهبون حياتهم لانتاج سلسلة هائلة من الاعمال ، حتى ينتهى بهم الأمر إلى هزيمة الهدف الذى قصدوا اليه . وقد يعزى هذا إلى ضعف نسبتها ولكنه الواقع . فنحن نمنح قلوبنا إلى بيبيرودلا فرانشسكا أو فيرمير من دلفت ، وهما اللذان لم ينتجا إلى القليل من الأعمال عددا وامتيازاً ، بينما لا نعطي رجلا ساميا مثل روبنز - في أحسن الاحوال - غير اعجاب بارد ، وهو الذى تربو أعماله على الالف وخمسمائة عدا ، والذى يصل امتيازه إلى درجة من التنوع ، حتى انه بينما توضع أجمل صوره بين أعظم الصور التى رسمها الانسان ، فإن أسوأ أعماله تبلغ من الرداءة حدا يصعب معه تمييزها عن أعمال تلامذته ومقلديه . والحق انه لو لم يكن لدينا سوى أعظم خمسين من روائعه لما ارتبنا في عظمته وتفوقه ، ولكننا إذ نملك ألفا وخمسمائة من أعماله ، فاننا لا نقنع بها ، لأن أخرياتها لم تتمتع بالكمال .

وربما كان هذا كله واضحا بما فيه الكفاية ، الا انه من الضروري أن نقول ما هو واضح من أجل أن ننكره . أن عظمة روبنز كمصور بل أهميته كمعبرى يمثل جيله تؤكدهما هذه الصفة التى برز بها وهى القدرة على هذا الفيض السهل من الانتاج . لقد بدأ حياته كخادم لأحد السادة في الرابعة عشرة من

عمره ، وفي السابعة عشرة كان يدرس التصوير ، وفي العشرين انقاد له التفوق في الرسم . وتجول في ايطاليا لما يقرب من ثمانى سنوات ، ورغم انه بلا شك قد جمع الكثير من الافكار هناك ، الا انه لم يجد هناك الا القليل من المبادئ الأساسية لكي يتعلمها ، بالنسبة لعبقريته . ويلخص ايوجين فرومنتين ، الذى يحتوى كتابه « اعلام الماضى » أروع الصفحات التى كتبت حول موضوع روبنز ، يلخص الحقيقة في جملة ناصعة ، فيقول عن عودته : On lui demande a voir ses etudes et pour ainsi dire, il n'a rien a montrer que des oeuvres. بسبب افتقاده إلى النقد الذاتى ، فقد كان يدين لهذا الافتقار بثقته في نفسه . لقد كان ببساطة كاملة ، رجلا عمليا ، وقد قام بالتصوير تماما كما يقول الرجال الآخرون بالدفاع أو القتال أو العمل المريح . ويمكننا أن نقول بصراحة كاملة ، أن الفن كان عمله . فبعد أن دعم نفسه ، حدد الثمن الذى يدفع له ، واعتمد نوع الصورة التى يصورها على المبلغ الذى يتسلمه . أنه لم يغير خصائصه وامتيازه - بشكل واع - ولكن الاتفاق المفقود على الثمن ، كان هو الذى يحدد تماما حجم الصورة ودرجة تعقيدها .

كما أنه لم يحدد نشاطه بعمله التصويرى . وهو في هذه النقطة أيضا ، نقضى كامل لكل النظريات الرومانسية عن العبقرية . فقد كان - كما هو معروف جيدا - دبلوماسيا مرموقا ، وممثلا موثوقا به لبلاده في العديد من المسائل الدقيقة ، وكان ناجحا على الدوام في هذا المجال كما كان في تصويره . وعاش حياة خاصة مترفة ، أو بالأحرى ، باذخة ، لقد كان في احتياج إلى المجال الرحب والراحة والشهوات . ومع هذا ، وعلى النقيض مرة أخرى للأفكار الرومانسية ، كان منظمًا بشكل صارم في عاداته ، مخلصًا لزوجتيه على التوالى ، بسيطًا وصريحًا مع أصدقائه ، وأبا عطوفًا لعائلته الكبيرة . يقول فرومنتين قولًا جميلاً مرة أخرى « لقد كانت حياته ضوءًا ساطعًا ، وكان يعيش يومه بالعظمة التى يبيدها في لوحاته . ويختتم فرومنتين كلامه قائلاً أنه لا يوجد ما يمكن أن يتسائل عنه المرء أو يشك فيه ، في هذه الحياة الصريحة فيما عدا لغز خصوصية أبداعه غير المفهومة » .

(١) انه إذا ما طلب منه أن يظهر دراساته أو تخطيطاته فلن هذا أن يضى إلا أن يطلعا على أعماله المطبوعة .

ومن المستحيل أن نقول شيئا شديدا الأصالة عن صوره . فلا أستطيع الا أن أشير إلى قليل من الحقائق ، التي من المحتمل أن تكون قد لوحظت عشرات من المرات من قبل . هناك في المحل الاول الطابع المدهش لشخصيته ، واضحا بالفعل في أوائل أعماله ، قبل سفره إلى ايطاليا ، باقيا على حاله في أواخر أعماله التي رسمها بعد ما زاد عمره على الستين . وكلمة « الشخصية » هي واحدة من تلك الكلمات التي تتسلل دائما إلى النقد والتي تحتاج احتياجا شديدا إلى التحديد . ولكننا نستطيع أن نتعرف عليها دون أن نحددها ، فنستطيع أن نقول أن الميل إلى هذه المجموعة من الألوان أو تلك ، إلى هذا النمط أو ذاك من فهم الانسان ، وإلى هذا الشكل من التركيب أو ذلك - نستطيع أن نقول أن تلك الأشياء تعبر عن وحدة الوجود التي لا بد لكل عبقرى أن يحققها . وهذه الوحدة متوفرة تماما عند روبنز ، فهو واثق تماما من طريقه وهدفه - أنه لا يمكن أن يخطيء ، فكل ضربة من القلم والفرشاة تعبر عن رجل في كامل توازنه ونضجه .

ثم نصل إلى ميزة معينة لا أستطيع الوصول إليها الا بتحديدتها تحديدا سلبيا . انها افتقار معين إلى المثالية ، وفي بعض الأحيان إلى القوة . انه يملك الاحساس بالجد - أحساس بنوع معين من العظمة على حساب الروح . لقد عرف أن حياة العقل هي في النهاية حياة الجسد ، وأن الحياة العقلية كلها ليست سوى عبث لا يستطيع أن يحول نفسه إلى نشاط متجسد . ولكننا لا نجد « رسالة » في هذا الحكم - لا خيال مريع ، ولا أسطورة مضللة . لا هروب من الحياة .

وهكذا نرى أن روبنز ينغمس في تلك القسمة العامة للفن النيثرلاندى التي أبرزتها من قبل . الواقع هو المثال . ولكن روبنز يحمل هذه القسمة إلى أفق أكثر ارتفاعا . أن رساما مثل ميبلتيك يهتم بموضوعاته لأنه يعرف أنها رغم قدسيته ، فهي ليست سوى آدميين مثلنا . ويبدو أن روبنز ، بدلا من أن يقول أن هؤلاء القديسين مقدسون ، فانه يقول أن هؤلاء الرجال مشهورون ، لا لسبب الا لانهم كانوا رجالا . ولم يكن استخدامه لزوجته - هيلين فورمنت - كموديل للعذراء علامة على نزعة الدنيوية أو الشكية ، ولكن هذا الاستخدام لم يكم سوى استخداما جبريا - تقريريا لما هو حقيقى . لقد كان هذا الاستخدام تحقيقا للقول بأن أعظم لحظات الحياة لا تأتى لأولئك الذين

ينتظرونها ، ولا لأولئك الذين يستحقونها ، وإنما تأتى لأولئك الذين يتصادف وجودهم في طريقها .

ان التردد لا يبدو على روبنز الا في حالة واحدة : في تصويره للمسيح . ربما كان قد شعر بالمثل أمام شيء بعيد عن عبقريته ، وربما كان قد استسلم كثيرا جدا للنزعة المثالية الرومانسية لدى جمهوره . فلا يحدث الا في مشاهد الصلب العظيمة ، ان ترغم واقعية الموضوع الموروثة روبنز على التخلي جانباً عن كل مساومة ، ففي صورة واحدة على الأقل « المسيح الميت » نرى التعبير الدقيق عن أقصى درجات العذاب والفزع ، لأن الوجه هو وجه أى جثة ميتة خائفة .

٥٨ - ينبغي علينا ان نضع الجريكو إلى جانب روبنز في أى تقدير للقيم الجماعية . هناك نوع من الاختلافات في الشخصية ، التى تؤدى إلى قيم سلوكية مختلفة ، بل وإلى أسلوب مختلف . وقد كان التشابه بينهما في الاتجاه ذى الصبغة الروحية ، بل وفي الرؤية التجسدية أيضا . لقد اشتركا في إحساس واحد بالمد ، بل وتمتعا بنفس الإحساس بالفراغ والحركة . ويتف عبقرية الجريكو ، مثلها في ذلك مثل عبقرية روبنز ، فوق الاختلافات القومية ، أنها عبقرية عالمية ، كعبقرية شكسبير ، ولكنها ليست عبقرية متعددة الجوانب ، كعبقرية شكسبير . أنها تتمتع بجانب واحد فحسب من أبعاد شكسبير ، ولكنه أسمى تلك الأبعاد جميعا ، ذلك هو البعد التراجيدى . هناك ميزة في الجريكو . تذكرنى بشكل ملح « بالملك لير » . وفي صورة واحدة على الأقل . هى صورة « دفن الكونت أورجاز » يبلغ الرسام عمقا من العاطفة الدينية ، لم يعرفه الشاعر . وقد كان لحياة الجريكو شيئا من ضخامة وروعة حياة روبنز ، ولكنه كان أكثر صلابة ، وأقل تساهلا من روبنز لقد تمتع برؤية فردية أكبر إلى العالم ، كما مارس التصوير لكى يتمتع نفسه ، لا زبائنه . والشئ الغريب هو أنه كان معروفا ومحبويا على نطاق واسع ، رغم خشونة الرسميين معه . وليس من شك في أن تصوره التراجيدى للحياة ، كان يتمتع بشئ متقارب مع الروح الأسبانية . ورغم أنه لم يكن أسبانيا ، الا أنه في جوهره أكثر أسبانية من فيلاسكويز .

كان فيلاسكويز « فنانا ينتمى إلى العالم » ، أما روبنز والجريكو ، فرغم أنهما رجلا واسعوا الخبرة ، الا أنهما كانا فنانيين ينتميان إلى مجال أكثر ندرة . لقد عبرا - إلى حدما ، عن الحساسية العامة لعصرهما - الحركة .

الحرية التجسدية للروح الباروكية . ولكن احساسهما التراجيدى بالحياة لم يستطع ابدا ان يقتزل إلى مستوى الاتجاهات التكتيكية للأسلوب الباروكى .

٥٩ - من المدهش قليلا ، فى كتاب عن الروكوكو " rococo " ان نجد بين صوره مثل هؤلاء الفنانين المختلفين اختلافا شاسعا مثل واتو وجورج مورلاند ، تشاردين وجويا ، وجريوز وهوجارث . ايمكن حقا لهؤلاء المتقافرين ان يوضعوا فى قائمة واحدة ؟ من المؤكد ان الضرورات التى يفرضها تاريخ عالمى للفن يمكن ان تقصر هذا الخلط . فبعد عصر النهضة ، يأتى العصر الباروكى ، ويمضى هذا العصر حتى سنة ١٧١٥ او سنة ١٧٢٠ . وبدءا من سنة ١٧٦٠ نستطيع ان نقدم أسماء محددة لاتجاهات أسلوبية جديدة معينة - الكلاسيكية والرومانسية . وقد كان للمرحلة الانتقالية - والتى تبدو للوهلة الاولى مرحلة من الفوضى الواضحة - كان لها أسلوب واحد ملفت للنظر هو أسلوب الروكوكو rococo . ومن الطبيعى تماما ان يسبغ هذا الأسلوب ، اسمه على المرحلة كلها ، ذلك انه رغم ان هذا الأسلوب لم يكن سائدا الا انه كان الأسلوب الوحيد . ولكن الشيء المدهش حقا ، هو اننا - وقد قبلنا ذلك الاسم وحددنا خصائص الفن الذى يشير إليه ، فاننا نجد ان كل شيء فى تلك المرحلة - من الناحية العملية ، يجد مكانه الصحيح . لقد كان هذا الأسلوب فى صورته النقية ، هو أقصى اطراف مرحلة بكاملها ولكنه كان قمته ايضا ، وفى نفس الوقت ، وليس هناك الا القليل من القيمة فى فن تلك المرحلة ، هذه القيمة التى لا تكشف عن نفسها فى النهاية باعتبارها جانبا من الروح الزخرفية .

والزخرفة هى الصورة الأخيرة فى أوروبا لأسلوب أصيل ، الا إذا زعمنا وجود أسلوب حديث خاص . ولقد كانت الأساليب المختلفة التى سادت منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين ، كانت فى جوهرها امتدادات لمشاكل الثقافة والتعليم ، أكثر منها انعكاسات لظهور شكل روحى أصيل .

ولكننا كلما تعمقنا فى دراسة الأسلوب الزخرفى ، كلما ساعدنا ذلك على اكتشاف انماط اتجاهات واحد من أعظم مراحل تاريخ الفن الأوروبى

(١) فن الروكوكو Die Kunst des Rokoko تأليف ماكس أوزبورن (برلين - دار النشر العامة) ج- ١٢ من التاريخ العام للفن) .

واكتشاف حيويته ، وكلمة rococo مشتقة من الكلمة الفرنسية rocaille (حصي - استخدام الحصى في الزخرفة) التى تعنى الحصى او الزخرفة بالحصى التى تتركب بها الكهوف الصناعية . اما السبب فى أن تستخدم كلمة جاءت عن طريق مثل هذا الاشتقاق اللغوى ، لتعريف هذا الاسلوب من الفن بالذات ، فهو سبب اقرب إلى أن يكون سرا غامضا - فقد كانت الكهوف من النوع المشار اليه خاصية من خصائص المرحلة الباروكية السابقة ، وكلمة baroque بصفتها كلمة فحسب ، ذات أصل اشتقاقى مشابه ، فهى مستمدة من الكلمة البرتغالية barroco والتى تعنى لؤلؤة كبيرة خشنه من النوع الذى استخدم فى صناعة المجوهرات الفاخرة فى هذه الفترة - ولكن كيف وصلت الكلمة إلى الاستخدام العام لتعريف فن المرحلة كلها ، فهذا سر غامض مرة اخرى . ومهما كانت الدروب المضللة لاشتقاق هاتين الكلمتين ، فانهما كافيتين بصورة غير عادية ، كما يقول الهر اوزيرون ، فى القيم الصوتية onomatopoeic الكامنة فيهما : فكلمة « باروك » بتغمها الأجش القاتم ، تشير اشارة حسنة إلى الاشكال الثقيلة المنتفخة المثقلة التى لابد من حثها على الحركة لكى تنتج تأثيرها ، وكلمة « روكوكو » بمقاطعها الثلاثة المتساوية ، المقطعين الاخيرين المتشابهين والتى تشبه فى نغمها دقات دقيقة زنبقية لاجراس مختنقة - رشيقة ومتهربة رغم أن القوانين قد اقترنتها .

وقد بدأ تجديد الاهتمام بالفن الباروكى فى المانيا ، حيث كان لنشر كتاب الوانزيجل "Entstehung der Barockkunst" in Rome سنة ١٩٠٧* ، تأثير حاسم . وكتاب ريجل دراسة لاصول الاسلوب الباروكى ، وربما كان هو الكتاب الاول ، الذى نال فيه هذا الاسلوب ، تعريفا كافيا واستقلالاً عن مصطلحات عصر النهضة . فقد كان الاسلوب الباروكى ، ادى مؤرخ مثل جاكوب بريكاهااردت ، الذى ظهر مؤلفه العظيم عن عصر النهضة فى السبعينات من القرن الاخير ، كان هذا الاسلوب لديه مجرد انحطاط وتحلل لاسلوب عصر النهضة الكلاسيكى . وقد قام هينريخ ولفلين ، الذى ظهر كتابه « عصر النهضة والعصر الباروكى » سنة ١٨٨٨ ، قام لأول مرة بالترقة التاريخية الواضحة بين الاسلوبين ، وكان تعريفه للاسلوب الباروكى ، باعتباره « حركة

(١) نشأة الفن الباروكى فى روما .

تحولت إلى كتلة ، رغم عدم وضوحه الكافي ، كان هذا التعريف متقدما عن الموقف السلبي الكامل الذي اتخذته بيركهاردت .

٦٠ - تشير كلمة « باروك » إلى ما هو غريب وخفى وغير عادى . وهناك اتجاهان ، يستطیع الفن عن طريقهما . أن ينطلق من الطبيعة ، أولهما هو طريق الفن الكلاسيكى ، وهو طريق المثالية - النسب المثالية ، والتناغم المثالى - وبكلمة واحدة ، الجمال المثالى ، والاتجاه الآخر ، هو طريق الخيال ، الذى هو انكار للحقيقة ، تتناقض مع كل قوانينها ومنطق وجودها . وينجح الاثنان في اعطاء المتعة الجمالية ، أما ما تفضله أنت من بينها ، فمن المحتمل أن ترجع هذه المسألة إلى مزاجك أنت الخاص . ومن المؤكد أن الشيء الذى يعترض طريق تقدير معظم الناس للفن الباروكى هو مجرد هوى "من الأهواء . وهو مجرد هوى من الأهواء أيضا ، كما يحاول ريجل أن يقول ، ذلك الذى يتناقض مع طبيعتها الحقيقية باعتبارنا شماليين . ذلك لأنه يوجد بين الفن الشمالى والفن الكلاسيكى . ففي الفن الشمالى يكون التأكيد دائما على التعبير عن الحالات الروحية (أو ما سماها روجر فرأى « التكوينات النفسية ») ونرى هذا متمثلا بوضوح ، لا فى الكاتدرائيات القوطية وحده . وإنما لدى مصورين من أمثال رمبراندت ، بل وتيرنر نفسه . أما فى الفن الكلاسيكى فى عصر النهضة الإيطالية ، فيجرب كل التأكيد على استغلال المادة ، على المعالجة الخارجية التى يقوم بها الفنان للموضوع (وهذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للقواعد) . ولأن فى الأسلوب الباروكى ، يقترب الفن الإيطالى من النموذج الشمالى فى الفن - وهذا يعنى أنه يبدأ فى عرض حالات روحية أو تكهنات نفسية . ولكنه ما زال يتعلق بحبه لاستغلال المادة . وتبرز كل صعوبة الفن الباروكى أو غرابته من هذا التناقض . أنه فن نفسى فى هدفه ، ولكنه مادى فى وسائله .

ولقد أطلق على ميكلانجلو اسم والد الفن الباروكى ، ويمكن أن ينسب هذا الأسلوب بالفعل إليه . لقد كان مثالا فى البداية ، وهكذا دعا نفسه ، ولكنه لم يكشف عن نفسه بأكبر وضوح : باعتباره فنانا باروكيا إلا فى هندسته المعمارية . فإذا ما فكرنا فى تلك الأعمال النموذجية له ، مثل مقبرة جويليانو دى ميتشى فى سان لورنزو فى فلورنسا ، وفى رواق مكتبة لورنزو فى نفس المدينة ، فأننا سنجد تكوينات هندسية ، حيث لا تؤدى أعضاؤها المختلفة -

الاعمدة والنوافذ والاقبية ذات الاعمدة - أى غرض بنائى ، وانما تستخدم كلية لهدف جمالى . ويمكننا بشكل خاص أن نلاحظ أن مجموعات معينة قد صممت لهدف واحد ، هو صنع الظلال ، أو تكوين قسمة معينة فى استرخاء متناه . وبإختصار ، اننا نرى تكوينا هندسيا مطبعا لا للقوانين الهندسية المعمارية وانما بالأحرى قوانين التصور والنحت ويمكننا أن نصف الأسلوب الباروكى كله طالما أنه يؤثر فى الهندسة المعمارية ، يمكننا أن نصفه بأنه عبقرية قد وضعت فى غير موضعها . انك اذا ما كنت متشددا ، تؤمن بأنه لا بد لكل الفنون من أن تخضع لقوانين متناسبة مع مادتها ووظيفتها ، فاننى لا ارى كيف يمكنك أن تتساهل مع الأسلوب الباروكى . اما اذا كنت تؤمن - من الجانب الآخر - بأنه النجاح الكامن فى امتاع الحواس هو المقياس الوحيد ، فان هذه المحاولة لصنع تكوين تجسدى من الحجر لن تغضبك . اما أنت ، أيها المتشكك الافتراضى ، فسيكون عليك أن تواجه الحقيقة التاريخية المرحجة القائلة بأنه مهما كان سوء تطبيق الأسلوب الباروكى ، فان العبقرية الباروكية قد واكبت حركة كاثوليكية واسعة من الفكر . لقد أصبحت فن الهجوم على الإصلاح ، وانه حينما انتشرت تلك الحركة - من روما إلى فينا ، إلى جنوب المانيا والرين واسبانيا والمكسيك والبرتغال وباراجواى وبيرويل وبكين (حيث شيد الجزويت قصر الصيف) - فانها قد أصبحت الأسلوب السائد ، وسمحت للروح الانسانية ، المتحررة من قيود الكلاسيكية أن تفرح فى خيالات ساحرة لا نهائية .

٦١ - ولد فن الروكوكو فى فرنسا ، وبلغ أقصى تطوره فى المانيا . واذا كان لا بد من أن نحدد شخصا معيناً باعتباره الخالق الفعلى لذلك الأسلوب ، فلا بد أن يشترك فى هذا الشرف المهندسان الباريسيان روبرت دى كوت وجيل مارى أوبينورد ، وكلاهما من تلامذة « جيول هارديوان مانسارت » مهندس فرساي الشهير ، لقد كان كوت هو الذى أنهى التريانون الكبير وكنيسة فرساي ، بينما كان عمله الرئيسى هو فندق لافربى فى باريس . وكان أوبينورد هولندى المولد درس فى ايطاليا ، ويقول ماكس أوزبورن بحق ، فى الكتاب الذى ذكرناه من قبل ، ان هذه الحقيقة الأخيرة ليست بغير دلالة ، بالنظر إلى العلاقة المؤكدة القائمة بين الأسلوب الباروكى الايطالى الأخير بتطلعاته نحو حرية الحركة ، وبين الأسلوب الجديد الذى تحققت فيه الحرية الكاملة .

ويبدأ الروكوكو كاسلوب للزخرفة الداخلية . فقد كان الاسلوب الباروكى قد وصل إلى النقطة التى أصبح الجانب الداخلى فيها صورة منقولة للجانب الخارجى - فالأروقة والاقبية ، وكل ما يغطى الوجه الباروكى ، ينعكس على الجانب الداخلى من البناء . ولم يصل اكتشاف دى كوت وأوبينورد حقا ، إلى أكثر من معرفة أن ظروف تصميم الزخرفة الخارجية ومادتها لم تعد تتجاوب مع تلك الزخارف الموجودة داخل البناء : وباختصار : انك تستطيع داخل جدران أربعة أن تستخدم طلاء خارجيا بارزا ، بدلا من الحجارة . وحينما تحصل على هذه الوسيلة التجسيدية ، فإن الرغبة فى الحرية لن تعرف حدودا ، وهكذا نشأت الخصائص السلوكية لاسلوب الروكوكو .

قد يكون من الخطأ هنا كـ : أى مكان آخر من تاريخ الفن ، أن تخضع تغيرا ما فى الاسلوب ، لاكتشاف مادة من المواد . وبشكل عام ، ربما كان من الاصدق أن نقول ، ان « الرغبة » الدافعة ، فى نوع من التجليات الروحية (وفى هذه الحالة نحوه الحرية ، فى تمايز متناقض مع القيود الكلاسيكية) ، هى العامل الاول والوحيد الذى يقرر التغير بالتحول إلى مادة جديدة . لقد كشفت الرغبة فى الحرية عن نفسها بالفعل فى الهندسة المعمارية الباروكية الجنوبية قبل أن تكتشف نفسها فى الروكوكو الذى بدأه دى كوت وأوبينورد . وربما كان عليها ، مثلما حدث للرغبة القوطية فى التعبير عن عن السمو الالهى بالحجر ، أن تأتى إلى الشمال لكى تعثر على سندها الفكرى وعلى حلها التطبيقى . وقد أشار الأستاذ وورينجر وكانت اشارة ذكية ، إلى أنه من المؤكد أن اسلوب الروكوكو حقا ، هو بعث الروح الشمالية فى الفن التى تجسدت أول مرة فى الفن القوطى ، إن الروكوكو ، هو تجسيد الحركة القلقة فى الفن ، وكان نفس هذا القلق ، هو المساهمة الشمالية فى التركيب القوطى . اذ يوجد ما هو أكثر من التشابه العارض بين الاشكال الخطية الموجودة فى صفحة مصورة من كتاب للصلوات من القرن العاشر أو الثانى عشر وبين سبيكة من النحاس المرصع ، مركبة على خزانة صنعها تشارلز كريستنت أو فرانسوا دى كيوفيل . انها حالة من تلاقى الاضداد ، إلا أنه قد يقال أن الاضداد تلتقى دائما على أرض مشتركة بينها .

٦٢ - كانت التطورات المتميزة للروكوكو فى فرنسا مرتبطة بالزخرفة الداخلية ، ولسبب ما ترددت هذه البلاد فى البلوغ بذلك الاسلوب إلى نتيجه

المنطقية ، التي كانت تحويل المواد الخارجية إلى الأسلوب الداخلى . فقد رفض التصميم الحيوى الذى وضعه جوست أوريل ميسونبير لمواجهة كنيسة سانت سوبليس لصالح التصميم الكلاسيكى الجاف الذى وضعه جان نيكولاس سيرفا ندونى . وبقي الأسلوب فى فرنسا شيئا مالوفا ، ربما بغير ما سبب . ولفترة من الزمن ، أصبح الروكوكو فى المانيا نوعا من الثورة ، وثورة مقدسة ، حتى أصبح هذا الأسلوب ، من بين كل الأساليب التى تركت آثارها على البلاد أصبح هو أكثرها محلية وقومية ، حتى ليتمكن فى المانيا أن نجد جوهر الروكوكو وأكثر مظاهره نقاء فى الأشياء الدقيقة ، وقبل كل شيء ، فى تلك المادة التى تنتمى إلى الروكوكو أساسا ، البروسلين . لقد صفيت روح الروكوكو بأجمعها وتبلورت فى صورة واحدة على يدى ذلك الأستاذ لفن (الزخارف الدقيقة) Kleinplastic فرانز انتون باستيللى ، وهو فنان ايطالى كان يصنع النماذج لمصنع نيمفينبرج بين عامى ١٧٥٤ ، ١٧٦٢ . ولم يكن كاندلر فى ميسن ليقبل أهمية ، ولكن باستيللى كان هو فتى العصر المدلل .

إن البون شاسع بين تمثال مصنوع من البروسلين يستطيع الانسان أن يمسك بيده وبين قصر نيمفينبرج أو قصر بروجل الهائل ، على أننا اذا ما فقدنا شيئا ما بين النموذجين ، الأكثر ضخامة والادق حجما ، فإن هذا الشيء المفقود ينتمى ولاشك إلى روح الروكوكو المتميزة . والواقع انه اذا كان الحرص الفرنسى ماثلا امام أعيننا ، فلا بد يحق لنا أن نتساءل ، عما اذا لم يكن الالمان قد مضوا بعيدا جدا فى تطبيقهم لأسلوب الروكوكو للتعبير عن كل نشاط خلاق ؟ لقد عرفنا الروكوكو بأنه الرغبة فى الحرية فى الفن ولكن ، أيعتبر هذا تعريفا كافيا ؟ حرية لاي غرض ؟ لايمكننا الا أن نجيب ، الحرية لكى يكون الفن أكثر امتاعا ، وهذا هو الوصف الكافى تماما لروح الروكوكو . انه يبحث عن الحرية من أجل تحقيق تأثير جمالى بغير ما اعتبارات نفعية . انه فن مجرد ، فن من أجمل الفن نفسه . وطالما انه مرتبط بالفن الزخرفى ، فليس هناك من ضرر ، وسيحصل الناس على الكثير من المتعة لقلوبهم . ولكن غرفة مؤثقة طبقا لأسلوب الروكوكو ، لكى يكون مثلنا الذى نضربه أوضح ما يكون ، لابد وأن تدفع الشيطان نفسه إلى التوبة ، كما لا يستطيع أى مهندس معمارى إلى مدرسة الروكوكو ، أن يهرب مهما حاول ، من احساس ما يتدهور الزخرفة واضمحلالها .

ليست هناك قيود على روح الروكوكو في الظروف المادية لتصوير اللوحات ،
وحيثما نحظى بمفتاح روح الروكوكو مرة واحدة ، فإن الاختلافات بين واتو
ومورلاند وتشاردين وجويا وجرويز وهو جارث ، تتوحد لكى تمنح أرواحنا نفس
الانطباع عن الحرية . انه نفس الرغبة في الحرية من أجل الامتاع التى تدفع
كل مصورى تلك الفترة . وبينما يكون من الصعب في البداية أن نعترف بأنه
من الممكن للمرء أن يتمتع بشاهد مقبرة أو خلفية مذهب ، فأنتك لن تفهم سر
الروكوكو حتى ترى الطموح المعقول الكامن وراء كل هذا انه تأكيد للحياة ،
حتى في حضرة الموت .

٦٣ - ان لتاريخ تصوير المناظر الخلوية أهمية خاصة لانه ليس تاريخا
مطردا ، ذلك انه - من الناحية العملية - تاريخ حديث . وهناك رسوم حائطية
في المقابر المصرية وفي روما وبومبي ، يمكن أن تدرج تحت رسوم المناظر
الخلوية ، لأنها تمثل صخورا أو نباتات وأشجار بطريقة طبيعية ، بيد انها
لا تتفق مع فكرتنا العامة عن هذا النوع من التصوير ، أكثر مما يتفق معها ،
ورق الحائط الصينى مثلا . لقد قصد بهذه الرسوم أن تكون خلفية للحياة
(أو الموت) ، لا أن تكون موضوعات للتأمل الجمالى المستقل . ومن الخطر
دائما أن نعمم في أقوالنا عن شيء قابل للتلف مثل التصوير ، ولكننا نستطيع أن
نقول - واضعين هذا التحفظ في اعتبارنا - أن تصوير المناظر الخلوية في
أوروبا كان ابتكارا خاصا بعصر النهضة . أما تطوره من كونه خلفية لموضوع
الشخوص الطبيعية ، فهذه قصة عادية . فقد حدث في أعمال مدرسة فينيسيا
بوجه خاص (مثل جيما وتينتورينو) ، أن سمح بالتدرج لعنصر المناظر
الخلوية في التصوير ان يطفى على الحدث .

وبما كان أول ذكر للمناظر الخلوية باعتبارها فرعاً مستقلاً من التصوير ،
هو إشارة « دوربر » في عام ١٥٢١ التى أشار بها إلى المصور باتينير ، بوصفه
« جواكيم المصور الجيد للمناظر الخلوية » . وإذا كان علينا أن نحدد نقطة
لبداية التصوير الحديث للمناظر الخلوية ، فلا بد أن تكون هذه النقطة أيضا
هو باتينير (١٤٨٥ - ١٥٢٤) ، الذى تمتلئ صوره الدقيقة الساحرة بجوهر
خصائص تصوير المنظر الخلوى . أما ما هى هذه الخصائص فسأحاول أن
أقول . وأول ما يجب أن أقوله ، هو انها لاعلاقة لها بالاهتمام شبه العلمى
بتوزيع الصخور والنباتات الذى تشبع به الخلف الوحيد المحتمل لباتينير في

هذا الفرع من الفن - وهو ليونارد دافنشى . وحتى باتينير ، لم يكن واعيا بما فيه الكفاية بوحدة موضوعاته وقدرتها على الاستغناء عن الاهتمام بالانسان ، فنراه يقدم عذراء وطفلا ، أو الهرب إلى مصر ، لكي يقدم ترخيصا واضحا باهتمامه الخفى . واعتقد أن مصورا لا يقل عن روبنز ، هو من قام بتعريف الخاصية التى أعنيها لأول مرة والبحث عنها بصراحة ، فإذا طلب منى أن اختار صورة لمنظر خلاوى ، مثلت ، أكثر من كل الصور الأخرى ، الخصائص المتميزة لذلك النوع ، إذن لتجاهلت كوروت وكونستابل وكلود ولا خفرت صورة روبنز « منظر خلاوى في ضوء القمر » ، في مجموعة لورد ميلشيت . لقد كانت هذه الصورة ، هى التى اتخذها رينولدز في مناقشته الثامنة ، كمثال على مبدأ التصوير القائل بأنه يجب التضحية بالجزء في سبيل مصلحة الكل . لقد كتب يقول : « لم يفر روبنز الصورة بضوء أكثر مما هو في الطبيعة فحسب ، ولكنه أسبغ عليها تلك الألوان المتوهجة الدافئة التى تتميز بها أعماله تميزا كبيرا . ولا يشبه هذا أبدا ما أعطاه لنا مصورون آخرون من ضوء القمر ، حتى أنه من الممكن أن يخطئ المتفرج بسهولة فيظنها شمسا تشع ضوءا خافتا بعض الشيء ، لو لم يكن روبنز قد أضاف النجوم ، لقد فكر روبنز في وجوب أشباع العين في هذه الحالة قبل كل الاعتبارات الأخرى : لقد كان عليه بالتأكيد أن يحقق هذا بصورة أكثر طبيعية ، ولكن هذا كان سيتم على حساب نتائج هى أعظم تأثيرا بكثير - ألا وهى - التناغم الناتج من تقابل الألوان ، وتنوعها . » أنها كلمات ذات وقع غريب ، تأتى من فم رئيس الأكاديمية الملكية اليوم . كلمات ، هى التبرير الكامل للكثير مما ترفضه الأكاديمية الملكية من الفن الحديث .. !

ولكى نعطي أسما أكثر تحديدا للخاصية التى تميز تصوير المناظر الخلاوية ، أظن أنه من الواجب أن نسميها « شعرا » رغم أنه لا بد لى من الاعتراف بأن هذه الميزة ليست شديدة التحديد فهى تتضمن أيضا خطيئة حرجة ، هى التهجين بين مصطلحات فنيين مختلفين . إلا أن ما حدث في تصوير المناظر الخلاوية ، هو أن باتينير أولا ، ثم روبنز ، ومن بعد ذلك - وبوضوح كامل - بوسان وكلود وكوروت ، كانوا يهدفون إلى الإيحاء في تصويرهم لحالات معينة من الإحساس ، ذلك الإحساس الذى لا توجد لوصفه كلمة أفضل من « الإحساس الشعرى » . ولقد نستطيع أن نقول أنه تعبير

شعري مفرط الشاعرية وحده هو الذى يمكنه أن يعبر عنها ، ولكنه يفتقر إلى الوسيلة :

« اه ! لو أن يدي كانت يد رسام ،
لكى تعبر عما رأيته لحظتها . ولكى تضيف الوهج ،
الضوء الذى لم يشع أبدا من بحر أو أرض ،
ذاك الذى كان قداسة الشاعر وحلمه .. »

إن تصوير المناظر الخلوية هو في جوهره فن رومانسى ، فن ابتكره شعب يعيش في أراض واطئة ، ليس فيها مناظر خلوية من هذا النوع . وقد أصبح هذا الفن في أواخر القرن السابع عشر ، مع ظهور « الزهيمر » و « برشيم » ، فنا رومانسيا بشكل واضح ينم عن خلق متعمد « للجو atmosphere » لا لهدف إلا الجو وحده ، بدلا من الكشف عن تجربة محددة . ويندمج « الشعر » عند كلود وبوسان اندماجا واضحا بالوسائل الأدبية ، فكلود ، يرسم منظرا خلويا ويطلق عليه اسم « انهيار الامبراطورية الرومانية » ، أنه يهدف عامدا إلى دمج الأفكار التشكيلية والأدبية . وجاء كونستابل ، مثلما جاء وردزورث بعد تومسون^(١١) لكى يعيد القيمة الشعرية للنزعتين الواقعية والطبيعية . وكاد تيرنر أن يحتوى كل أسلوب سابق عليه من أساليب تصوير المناظر الخلوية ، وتمتع بخيال قوى بما يكفى لكى يصنع تركيبه الخاص من هذه الأساليب . وكان كوروت أكثر اعتدالا ، وإن يكن أقل تأثيرا من روبنز ، ولكنه كان شاعرا أيضا . وبظهور التأثيريين وخلفائهم ، يبدو لنا لأول وهلة أننا قد عدنا إلى التكوين الشكلي الذى أثره ليوناردو ، لنكتشف آخر الأمر أن للشعر وسائل كثيرة للتعبير أكثر مما كنا نعتقد .

٦٤ - إن تصوير المناظر الخلوية هو من التقاليد الانجليزية الخاصة ومع ذلك فإن أحدا لم يقيم بتعريف جيد لهذا التقليد ، وبودى لوقام أجنبي عنا بهذه المهمة . إن « غير المستساغ » أن يكون جينز بورو وكونستابل وتيرنر أنجليز خالصين ثم مع ذلك يصعب علينا جدا أن نحدد الصفة المشتركة التى جعلت منهم إنجلترا مخلصين بهذا الشكل . ربما ترجع المسألة إلى موقفهم إزاء الطبيعة ، وربما أمكننا أن نعثر على جلاء هذا الموقف في فن آخر ، هو الشعر الانجليزي . يكمن السر في نصيحة وردزورث : « لتجعل من الطبيعة معلما لك » . بنفس القدر الذى يكمن هذا السرب في عبارة كونستابل : « يتمتع

الادراك الخالص بحقيقة طبيعية . . أنه موقف من « الثقة » في الطبيعة ، موقف بعيد تماما عن « الواقعية الموضوعية Sachlichkeit » العدوانية التي يتبعها الفن الألماني ، وعن « الواقعية realisme » الساخرة التي يتبعها الفن الفرنسي ، أن سلبية الفنان أمر لازم وضروري ، فأنت لا تستطيع أن تملك الطبيعة قسرا . هذا هو - جزئيا - سر التقليد الانجليزي ، وهناك أيضا ميزة أخرى ربما لم تكن مما يعتد به بهذا القدر . وأقول مرة أخرى ، أنها شيء ليس مما يسهل تعريفه بدقة ، ولكنني أعتقد أنها نتاج لحب الانجليزي للراحة . لقد أدرك الناس « الطبيعة » الانجليزية ادراكا خالصا ، ولكنها لم تعمر بالسكان بصورة كثيفة . أن ما أريد أن أشير اليه ، هو أن الطبيعة بالنسبة للفنان الانجليزي تعتبر ملجأ يهرب اليه من الحياة على نحو ما وقد يحاجني البعض في ذلك قائلين بأن وظيفة الفن هي أن يقدم للناس مثل هذه اللوحات ، وهذه هي النظرية الرومانسية . ولكن المسألة ستكون أكثر « واقعية » وأكثر « كلاسيكية » على الفور إذا طلبنا من الفن شيئا أكثر من هذا - إذا بحثنا فيه عن الشخصية وعن الرؤية . اننا لا نعثر على هذه الخصائص في فن ينولدز وجينزبورو ذلك الفن المكثف بذاته و « البورجوازي » كما اننا لا نجد في فن كونسابل الأكثر تواضعا . وتتوهج هذه المميزات لدى تيرنر وبليك ، ولكن هؤلاء هم أنفسهم الفنانين الذين لا بد وأن نتردد كثيرا في أن ان نضعهم ضمن التقليد الانجليزي . وكلمة « بورجوازي » تكاد أن تكون هي ما يقول « قاموس استخدام الكلمات الانجليزي الحديث » عنها أنها كلمة رنانة مزخرفة (power - pird) فقد قامت بخدمات كثيرة لزمان طويل ، الا أنها من الممكن أن تكون هجومية جدا وأنا اعترف بأنني قد تبينت استخدامها الماركسي ، كما يمكن أن يقال ، فأنا أعني « بالفن البورجوازي » كل فن يقوم على التجارة . الفن الذي يتحول كله إلى عمولة وآتاعاب ، ثمن يدفع نقدا ، وبازدراء كبير . كان جينزبورو يصور الأشخاص لقاء ستين جنيا للقطعة ، وكان يكره ذلك . وقد كتب إلى صديقه جاكسون :

« أنا مشغول من البورتريهات ، وأتمنى كثيرا أن أحمل حقيبة الواني وأنطلق إلى قرية جميلة ، حيث أستطيع أن أرسم مناظر ريفية وأستمع بنهاية الحياة في سكoon وهدوء ولكن أولئك السيدات الجميلات وحفلاتهن نشأى والرقص وصيد الأزواج .. الخ . سترمنني من السنوات العشر الأخيرة ، كما

اننى اخاف ايضا من الأزواج الذين يسيئون الفهم ايضا . ولكنك تعرف يا جاكسون ، اننا لا نستطيع ان نقول شيئا عن تلك الاشياء ، ان علينا ان نسير في تودة وبطء ، وان نقنع برنين الأجراس خلف العربة . اللعنة على كل هذا ، فلشد ما أكره القبار الذى تثيره العربات ، وانا أحمل مهماتى متتبعا اثار العربة على الطريق ، بينما يركبها الآخرون ، محتمين بها ، مادين سيقانهم في راحة كاملة ، محدقين في الأشجار الخضراء والسموات الزرق ، غير متمتعين بنصف تذوقى لها . انه شيء صعب على النفس ملعون . ان سعادتى هى ان أحصل على خمس حقائب للالوان ، وثلاث ريشات صغيرة وريشتين سميكتين .

إذا لم يكن هذا الكلام « بورجوازيا » بالمعنى الطبيعى للكلمة ، فانا لا اعرف ماذا تعنى هذه الكلمة أبدا . الا ان كل الناس بهذا المعنى « بورجوازيون » في قلوبهم ، حتى ويليام بليك ، الذى يعد أحسن منافس لجينزكويو . لا تكمن الخطيئة في جينزكويو (ولا في رينولدز) ان العصر نفسه هو ممكن الخطيئة ، وقد كان العصر خاطئا بالتحديد لانه كان واقعا تحت قيادة مجتمع منافق انانى ابله ، لم يستطع ان يستفيد من الفنانين العظام أكثر من ان يجعلهم مرايا تعكس غروره وتخصته . وحينما نفكر في ان انجلترا قد حظيت - في شخص جينزكويو - بأعظم فنان في أوروبا كلها منذ روبنز ، فانه من المحزن أنها لم تستطع ان تمنح عبقريته حرية مطلقة العنان .

٦٥ - اعرف انه من المحتمل ان يقول بعض الناس - مجادلا - بان جينزكويو كان لابد وان تحطمه هذه الحرية . وان نصيب الفنان وقدره ، هو ان يتبع الاثر راجلا ، بينما يركب الآخرون العربة ، ان من يعمل أفضل ممن يعمل وهو واقع تحت القهر . ويقدر ما كانت فضائل جينزكويو الايجابية رائعة ، كانت قيوده واضحة . لقد عمل مباشرة من الموضوع إلى اللوحة ، ولم تكن تحركه الا هذه العلاقة المباشرة ، لم يستطع ان « يبتكر » وكانت كل محاولاته في الموضوعات المتخيلة فاشلة . بل لم يستطع حتى ان يركب موضوعاته ، فقد تجنب الموضوعات المركبة ، بل ان صورة شخصية Portrait مزدوجة ، مثل « ليزا وتوماس لينلي » ، لا تتمتع بأى وحدة . ماذا يمكن ان نستنتج اذن ؟ ما السبب في ان صنع فنان عظيم ، يستلزم ما هو أكثر من الحساسية والمهارة . ان بليك ، وهو نقبض جينزكويو - لم يكن يتمتع بأى مهارة طبيعية ،

وبشئ نادر من حساسية المصور المتميزة . أنه لم يعمل مباشرة من الموضوع ، لأنه نادرا ما رأى أمامه موضوعا ، إذا كان هذا قد حدث على الإطلاق . لقد منح خياله موضوعاته ، ولم تكن نفس العاطفة الحقيقية التي ولدها وعبر عنها عاطفة حسية ، وأسا كانت عاطفة ذهنية .

ومع ذلك ، فإن النقد الذى لا يستطيع أن يقبل فنانا على علاته سيكون نوعا من النقد لا نفع فيه . أن المرء لتمكنه الرعدة إذا تصور ما يمكن أن تنتج رؤية بليك ، أو تأثره النظرى ، متوحدة مع مهارة جينزبور وحساسيته ، ولكن الطبيعة غير جديرة بأن تمنحنا مثل هذا الانسان العلوى . وقد يكون من المناسب الآن في هذه الفرصة ، أن نحدد لأنفسنا بعضا من فضائل جينزبور الإيجابية . هناك أولا ما يمكن أن نسميه طبيعته naturalness أو عدم تصنعه unaffectedness . أنه لم يكن يملك نظريات عن الفن ، ولا نظريات أكاديمية (حيث يتميز هنا عن رينولدز) . لقد صور ما رآه ، وصوره في عاطفة عارمة . لقد صور في سرعة وفي ثقة . وقد أهمل كل الأفكار السابقة ، ورغم هذا فقد نجح تماما في مقصده . وكان على رينولدز أن يعزو هذا النجاح « إلى نوع من السحر » ، كان استخدامه للوسائل الفنية استخداما غريزيا . قال راسكين « أن يد جينزبور خفيفة مثل انطلاقه السحاب ، سريعة كومضة شعاع الشمس ، وهذا هي أفضل طريقة لوصف مميزاته . أننا إذا ما نظرنا إلى تفاصيل صورته للشخصيات ، فسيمكننا أن نحقق اكتشافات رائعة في التكنيك التعبيري ، دقاتك تشترك مع كل ما كان لدى كونسابل وكوروت وسيزان لكى يعلموه لنا . وفي صورة لمنظر خلاوى جميل ، سنشعر بنفس النكهة الغريزية تسود اللوحة كلها ، ولكنها في مثل هذه اللوحة تتركز لكى تبدى المضمون الرومانسى للمشهد الأنجليزى . أننا لا يمكن أبدا أن نتعب من مثل هذا الفن لأنه لا يتطلب شيئا أكثر من المتعة ، أنه لا يمكن أن يتخمننا لأنه مركز تجمع وجدانى ، لاعاطفيا متخما حتى الشبع . وقد قال واحد ممن كتبوا ترجمته ، هو السير والتر أرمسترونج ، عبارة تلخص عبقريته . يقول : « كان جينزبور هو أول من ركز كل قواه ، في ترجمة مشاعره المستمرة الخاصة إلى التصوير ، ولكى يجعل من عفوانه وحرارته وحدته المقياس لفنه » . أن هذه « المشاعر المستمرة » ، هي ما تجعل صورة جديدة ومثيرة للخيال تماما مثلما كانت يوم رسمها .

٦٦ - أما بالنسبة لبليك ، فإنه لم يمثل الا تمثيلا فقيرا في مجموعتنا العامة ، ولعل هذا هو السبب في أن شهرته إنما قد بنيت تماما على عمله بصفته شاعرا ، وكان القدر القليل الذي عرف بشكل عام من صوره ، أساسا لقدر عظيم من سوء الفهم وسوء التقدير . وربما كان سوء الفهم هو الجزء الأكثر خطورة من المشكلة ، لأنه يتضمن أخطاء ايجابية ، وليس مجرد تصميمات بليك ، اسطورة عن بليك الهاوى الفاسد الذى لا يرجى صلاحه ، بليك نبى التجريدات الرومانسية والقوطية ، بليك الغيبى (ونحن نملك سببا قويا لكى نقول بأن الغيبيات تصنع مصورين سيئين) ، وكان هناك تأكيد ذاتى مريح في قلوب كل ذوى العقول البليدة ، على أى حال ، بأن صاحبنا كان أكثر من نصف مجنون . وليس هناك أكثر من واحد من هذه الانطباعات الزائفة ، هو ما يعبر عن نصف الحقيقة - الوضوح الشائع لقسمة قوطية في صور بليك . وقد اعترف بليك بنفسه ، بصلته القوية بالفنانين المجهولين ، الذين درس هو أعمالهم عن قرب شديد وملازمة طويلة خلال عمله الذى استمر عامين لحساب بازيير في الآثار القوطية في اسقفية وستمينستر وفي كنائس أخرى قديمة . ولكن مع هذا ، فإن ذلك العنصر هو بالضبط ما تعرض لسوء الفهم العام . فقد زعم البعض أنه قد تشبع بالأساليب القوطية من دراسته للروائع القوطية . فمستر أوزبيرت بيردريت ، على سبيل المثال ، يذهب إلى حد قوله : « لما كان خيال بليك الرومانسى قد تاه في زوايا تلك الكنائس القديمة ، فإن هذا الخيال قد اصطبغ بالصبغة القوطية تماما ، ثم أغلق عقله ، بعد هذا ، أمام أى تأثير آخر ، أو أنه قد فسر هذا التأثير على ضوء تلك الانطباعات » (الويبدو على هذا القول الجامع غير العادى أنه يحتوى خطأين جذريين ، الأول الذى يقول بأن خيال بليك كان من نوع رومانسى ، والآخر الذى يشير إلى أن الفن القوطى فن رومانسى ، أو أنه فن من نوع قد يتجاوب مع عقل رومانسى . وسيكون من المناسب أكثر أن نعالج الخطأ الثانى أولا ، لاتنا سنرى حينئذ إلى أى مدى سيساعد تصور مختلف الفن القوطى على اضاءة فن بليك أمام افهامنا .

قال بليك نفسه : « الشكل الاغريقى شكل رياضى : والشكل القوطى شكل حى والشكل الرياضى خالد في الذاكرة العاقلة : والشكل الحى وجود أبدي » . وتكشف هذه الكلمات عن فهمه العميق لجوهريات الفن القوطى ، الفن القوطى

(١) « وليم بليك » من نشر « ماكميلان » سنة ١٩٦٦ . ص ٢٢ .

فن خطي ، وهو يظهر ، في أصوله ، من أحياء فن أوروبا الشمالية الهندسي
المجرد عن طريق النزعة السماوية الشرقية الحسية للمسيحية . ويحتفظ هذا
الفن بتأكيداته الخطية ، التأكيدات الخطية للفن الكلتى والانجلوسكسونى ،
ولكنه بدلا من الشكلية الباردة للنموذج الهندسى ، فإنه يكيف مضمون هذا
الشكل من أجل التعبير عن شعور حسى طبيعى حى - شعور بالحياة والطبيعة
 والوحدة والالهية للعالم المرئى . ونحن نلمس في ذروة الفن القوطى عمقا عظيما
 في الشعور وفي الابداع الخيالى ، المؤدى إلى الشكل والتحديد عن طريق
 الاعتماد المطلق على دقة المحيط الخارجى الخطى . فتتناسب اعظم القوى خلال
 اكثر القنوات تحديدا ، وهذا هو السبب في أن الفن القوطى رغم تطوراته غير
 المنتظمة ، هو بلا شك ، أعظم نوع من الفن حققه الانسان .

« الخيال ، وليس الطبيعة ، هو ماله حدود » كان هذا هو اعظم ما تبينه
 بليك وكان من الطبيعى أن يؤدى به إلى الفن القوطى ، وهو الخيال ذو
 الحدود . أما كيف دفعت هذه الحقيقة بليك إلى الحياة ، فإن هذا هو ما يمكن
 أن يرى في كل خطوة من حياته العملية كمصور . لقد خلفت هذه الحقيقة
 كراهيته لرينولدز ولكل ما دافع عنه رينولدز . فنحن نعرف ما الذى كان
 يقصده حينما قال أن رينولدز « قد استأجره الشيطان لكى ينحط بالفن .. »
 ويمكننا أن نقدر المראה التى بلغت حد كتابة أرجوزة مثل هذه :

حينما مات السير توشوا رينولدز
 هانت كل الطبيعة ، وانحطت ،
 وذرف الملك دمة في أذن الملكة
 وبهتت كل الصور التى رسمها .

ولكننا نرى أوضح تعبير عن مبادئه في « الكاتالوج الوصفى » ، الذى كتبه
 للمعرض الأول لصوره الزلائية tempera في مزارات كانتربورى . يمكن أن
 تكون هذه هي عقيدة فنان « رومانسى » .

« لم يكن من الممكن أن تنتج طبيعة هذه الصورة وتعبيرها عن طريق ضوء
 روبنز وظله ، ولا بأسلوب رمبراندت ، أو بأى شيء فينيسى أو فلمنكى . تقوم
 الطريقة الفلمنكية والفينيسية على الخطوط المقطوعة ، والكتل المتكسرة ،
 والألوان المجزأة . وليست طريقة مستر « ب » خطوطا مقطوعة ، ولا كتلا

متكسرة ، ولا ألوانا مجزأة . لابد لفنهم من أن يفقد الشكل ، ولابد لفنهم من أن يعثر على الشكل ، وأن يحتفظ به ، إن فنونه مناقضة لفنونهم في كل شيء .

« إن القاعدة الذهبية للفن ، كما هي الحياة ، هي : كلما كان الخط المحدود شائكا وحادا ، ومتميزا ، ازداد كمال العمل الفني ، فإذا قلت حدته ووضوحه ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال .. ويكشف الافتقار إلى هذا الشكل المحدد الحاسم عن افتقار عقل الفنان إلى الفكرة ، وثبوت الادعاء ، والانتحال في كل فروعه . كيف يمكننا أن نميز الدوحة من الشاطئ ، والحصان من الثور ، إلا بالخطوط المحددة ، كيف يمكننا أن نميز قسمة أوجها من الآخر إلا بواسطة الخط المحيط المحدد وانعكاساته وحركاته الواضحة ؟ وما هو ذلك الذى يشيد بيتا أو يزرع حديقة غير ما هو محدود وحاسم ، وما الذى يميز الأمانة عن اللصوصية ، غير الخط الشائك الصلب من الاستقامة والثقة في الأفعال والنوايا ؟ فلنتخل عن ذلك الخط ، وسنتخل بذلك عن الحياة نفسها »

بقيت نقطة أخرى وحيدة ، لابد من إضافتها لما يتعلق بكل من فن بليك والفن القوطي . إذا كان الفن القوطي شكلا حيا ، فإنه على هذا الأساس ، ليس شكلا تمثيليا إذ لا توجد علاقة ضرورية بين الطاقات التي يجهد الفنان الملهم كي يجسدها في شكل محدد ، وبين أشكال الطبيعة غير المحددة أو التي لا حدود لها . ليس من الضروري أن يكون الخط أو الشكل « الحى » ، « مشابها للحياة » ، إنه « حيوى » فحسب . ومن المؤكد أن كل عصور الفن الأصيل قد اعترفت بالطلاق البائن ، بين أشكال الحقيقة وأشكال الفن - التي هي أشكال الخيال . إن ما هو فعلى ، هو ببساطة ، غير الخيالى ، وليس هناك الهام فيه . وهكذا نجد أن بليك يعترف بأنه « طالما قتلت الأشياء الطبيعية في الخيال ، وأمانته وأسقمته » . ولقد كان الخيال « مجرد الحماس » . هو دائما الحقيقة الوحيدة والقيمة الوحيدة . والخيال مصطلح غامض ، ويمكن أن يكون الحماس مصطلحا مهينا ، مستحقا بالحقيقة . وربما كان تبني بليك لشعار « الحماس » بطريقة أقرب إلى التحدى ، في وقت ما ، حينما كان هذا الشعار مصطلحا من مصطلحات النقد ، ربما كان هذا قد أدى إلى مزيد من سوء الفهم لعبقريته . وفي هذا المعنى ، أطلق عليه مستر بيرديت اسم « ويزلى

الفنون»^(٩) ، ويا لها من لودعية سيئة الحظ . وقد عرف الدكتور جونصون الحماس على أنه « ثقة لا جدوى منها في منحة إلهية من العشاء الرباني » ، وقد نزل معظم هذا الغاز على بليك نتيجة لتكريس نفسه لأعمال لا فائز وصويد نيرج . ولو لم يكن لدينا سوى أعماله الشعرية لكى نحكم عليه بها ، واضعين في اعتبارنا كتب الصلوات التى رسمها ، لكان من الواجب علينا أن نصلم بذلك القول المأثور الذى قيل عن ويزلى - رغم صغوبته بعض الشيء . إلا أنه سيكون عملا بغير معنى مطلقا إذا فكرنا في الصور . إذ أن بليك فيها ، لم يكن على درجة كبيرة من الأصالة الواضحة ، لقد ظل متمسكا بتقليد معين بالفعل ، رغم أنه قد انطلق بعيدا لكى يعثر عليه . لقد كان يملك نظاما ، ولكنه كان نظاما فرضته ذاته هو ، اكتشفه هو بذاته ، ولم يمنحه إياه المجتمع الذى عاش فيه .

إننا إذا لم نقع في خطأين كبيرين - أولهما تصور للفن باعتباره مجرد شيء فيزيقى وموضوعى ، وثانيهما تفسير الفن عن طريق الإشارة إلى شعور جمالى من نوع خاص - سيكون علينا ، إذا لم نقع في هذين الخطأين ، أن نعترف بأن الفن في أكثر مظاهره وضوحا ، يعتمد - في قيمته - على نوع من تفسير الحياة ، أما أن يكون تفسيرا شاعريا ، أو دينيا أو فلسفيا . وقد ألهم بليك بمثل هذه الرؤية ، تلك الرؤية التى كانت من الغيبية بحيث لم يكن من الممكن أن تتقل بصورة كاملة . لقد كانت رؤية غيبية بهذا الشكل الباعث على الأسى لأنها كانت منفصلة انفصالا كاملا عن التقليد السائد ، الذى كان يحط من الفهم المشترك للناس . وقد قادت بليك غرائزه الى طريق من الاحساس كان سائدا قبل زمانه بخمسمائة عام ، ورغم أنه استطاع أن يقدم تعبيرا قويا ودقيقا عن احساسه ، فإن هذا لم يقربه من العصر الذى عاش فيه . ولكننا اليوم أقرب إلى بليك لأننا أقرب إلى الروح القوطية . إذ ترجع القسمة المميزة البارزة في الفن الحديث والمتمثلة فيه إلى الخط الخارجى المحيط والمضاد للتظليل ، وإلى التفسير الخيالى لما هو واقعى والمضاد لمجرد إعادة تصويره ، وإلى النزعة الى التسامى والمضادة للمادية . ويتضح هذا لدى سيزان وديريان بقدر ما يتضح لدى بيكاسو وليجير ، ويتميز هؤلاء الفنانون بانجذاب متعاطف نحو فنانى المرحلة القوطية المجهولين أكثر من انجذابهم نحو أى فنانين ينتمون إلى المرحلة القائمة بينهما . وليس الا بليك وحده ، من بين فنانى المرحلة التالية للفن القوطى ، هو من يمكن أن يقارن بأولئك الفنانين المجهولين . وهذا هو السبب ،

كما قلت منذ قليل ، في أنه قوطى ، ليس في تصويره فحسب ، بل وفي التفاصيل .
 أيضا . وربما كانت سلسلة ، صور الكتاب المقدس ، الرائعة ، هي أفضل دليل
 على ذلك ، اننا نرى روعة وجسارة في تصميم تلك الصور ، وطاقة وحشية في
 أصالتها وقوة عارية في الوانها ، تلك السمات التي أن أردنا شبيها لها فسيكون
 علينا أن نذهب إلى مخطوطات ونوافذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر . أن
 تصويره ، لا ليضع يبدأ النزول في عجلة النار ، ، ل يبدو كما لو كان يرفع عجلته
 النارية ويشعلها في وضوح كبير . وهناك أيضا صورة زلالية رشيقة ، ل آدم وهو
 يسمى الحيوانات ، أكثر طموحا من الناحية التكنيكية ، ولكنها أقل نجاحا من
 الالوان المائية التي تعد خاصية مميزة جدا للروح القوطية طالما أبرزتها ،
 ويمكن أن يلاحظ هذا بشكل خاص في معالجة خصلات شعر آدم ، والوضع
 العام للجسم واليد المرفوعة ، وأوراق البلوط القوطية نفسها فوق رأسه . وتبلغ
 رسومات دانتي التي لم تنته ، والتي كان ما يزال يعمل فيها وهو على فراش
 موته . تبلغ مرتبة من الحساسية من نوع مختلف ، بينما تظل محافظة على هذا
 الروح القوطى ، وتظهر أن بليك قد استطاع أن يسمو بخياله إلى خيال دانتي ،
 واستطاع ، كأنما لكى يدعم هذا التجاوب الخيالى الأكثر اتساعا ، أن يمنع
 تصميماته بناء ذهنيا ثابتا وتنظيما شكليا : وربما كانت هذه ميزة تتفق مع
 العقول الحديثة ، بشكل أكثر مباشرة ، من تلك الدلالة الشديدة الخفاء
 لتصميمات الكتاب المقدس .

٦٧ - لقد كنا مشغولين ببليك ، وعلينا في يوم ما أن نعيد تقييم عبقرية
 تيرنر . فما زلنا في الوقت الحاضر مفتونين برشاقة رسكين . لقد كتب رسكين
 الكثير عن تيرنر ، وكانت كتابته مؤثرة جدا ، حتى أن شهرة تيرنر ، قد ظللتها
 سحابة من التراب الذهبى تظليلا خفيفا . وقد سكن التراب الآن ، ولكننا لم
 نتعلم بعد أن ننظر مرة ثانية إلى هذا العملاق الرائع للتصوير الانجليزى -
 وربما كان عملاقا وحيدا ، بغير خلف عظيم إلا أنه مع هذا ربما كان أعظم
 عمالقتنا .

ولابد لنا من أن نكرر كلمات رسكين : « إن تيرنر استثناء من كل القواعد ،
 ولا يمكننا أن نحكم عليه عن طريق أى مقياس من مقاييس الفن . فبطريقة
 حماسية متوحشة الروعة نراه يندفع خلال المناطق الاثيرية من عالم عقله هو -
 ذلك العقل الذى تسكنه « أرواح الأشياء » - ، لقد ملا عقله بمواد استمدتها

من الدراسة الوثيقة القرب للطبيعة (لم يدرس أى فنان الطبيعة يمثل هذا الالتصاق) - ثم دراسة التغيرات والمركبات المختلطة ، مقدما في كل هذا ، التأثيرات بغير أسباب مطلقة ، أو ، لكى يكون كلامنا أكثر دقة ، قابضا على روح الجمال وجوهره ، دون اعتبار للوسائل التى أثرت فيه . .

ولد تيرنر في ٢٢ ابريل سنة ١٧٧٥ ، ومات في ١٩ ديسمبر سنة ١٨٥١ . وكان أبوه ، حلاقا في لندن ، وهو الذى كان مرتبطا به أشد الارتباط والذى عاش معه طيلة خمسة وخمسين عاما ، أما أمه ، التى لم يكن لها أى حب ، فقد كانت امرأة ذات مزاج عنيف أصابا "جنون من حين إلى آخر . ولم يلق تيرنر تعليميا تقليديا يستحق الذكر ، وظل طيلة حياته أميا - وهى حقيقة ربما تكون قد أدت إلى حدة حساسيته البصرية . وفي سن التاسعة بالفعل أظهر موهبة ملحوظة في الرسم . وحينما بلغ الثالثة عشرة ، كان قد نال الموافقة على أن يصبح فنانا ، وبدأ سلسلة من عمليات المran على يد الرسامين والحفارين والمهندسين الذين وإن كانوا ذوى طبيعة دنيئة ، إلا أنهم قد وفروا له مرانا طويلا ومستمرًا على الوسائل الفنية الأساسية لحرفته . وقد دلت المظاهر الأولى لموهبته على ميراث فطرى من العبقرية ، ولكن تيرنر لم يكن أبدا ذلك الفنان الذى يعتمد على عبقريته . لقد تبين تماما أن العبقرية لا يمكنها أن تحقق العظمة دونما نظام ، وليس النظام في الفن سوى ثمرة قدرة فنية تحتاج في ممارستها إلى مجهود . وما زالت مؤثرات معينة ابتكرها هو - مثل تصوير الضباب ، والزبد ، والمياه المصطخبة ، ما زالت هذه المؤثرات تتحاييل على تحليلاتنا .

إن القدرة على ممارسة مثل هذا النظام المفروض ذاتيا ، لهى ميزة من مميزات التكوين المزاجى ، والتركيب العضوى من غير شك : كذلك يمكننا أيضا أن نفترض ، إن تيرنر كان يتمتع بميزة أخرى هى فضوله الذى لا يشبع إلى المعرفة ، وتجربته ، ويحثه الذائب عن حقائق الطبيعة . فقد واجه أعنف العواصف في البحر ، وتسلق أكثر الصخور امتناعا على الإنسان ، وتحمل المصاعب كما يتحملها أى مكتشف ، في تصميمه على أن يلاحظ وأن يسجل أكثر ظواهر الطبيعة خفاء وندرة . لم يحدث أن كرس إنسان حياته بهذه الصورة من أجل نشاطات مهنته الخالصة .

أما تركيبه العضوى ، فقد كان تيرنر قصيرا ، معقوف الأنف ، ذا يدين

صغيرتين وكذلك قدماء : وقد أحب أن يقارن نفسه بنبابليون ، وزعم - كاذبا -
 انهما قد ولدا في السنة ذاتها . وكان شخصية معقدة ، ويجمل بالمرء ، أثناء
 مناقشتها ان يذكر فكرة « اكلون » العميقة القائلة : « يقف الخير والشر
 قريبان من بعضهما . فلا تبحث عن أى وحدة فنية في الشخصية » . وحينما
 وجه أحد كتاب التراجم سؤالا إلى راسكين ، الذى أصبح تلميذه الملم ، طلب
 منه فيه أن يصف المميزات الرئيسية لتيرنر ، كتب راسكين قائمة من
 الصفحات بهذه الصورة : « استقامة ، اخلاص ، رقة في القلب (للغاية) ،
 عناد (للغاية) ، لا تردد ، وفاء » . ويؤكد كل ما نعرفه عن حياة تيرنر صدق
 هذه الصفات ، إلا ان علينا أن نضيف إليها - وأن نؤكد ما نضيف - نوعا من
 الانعزال والنفور من الناس مما جعله غير اجتماعي وشاذ . وقد نال صدمة
 مبكرة في الحب ولم يتزوج أبدا . ولم يندمج في المجتمع الراقى : فقد فضل
 صحبة البحارة ومن كان الفكتوريون يسمونهم « عاهرات drabs » - أو النساء
 من زبائن حانات الجيش في لندن . إلا أن كل هذا الجانب من حياته كان مخفيا
 بشيء من الحرص . فقد تبين ، بوصفه عضوا في الاكاديمية الملكية في سن
 الرابعة والعشرين ، واكاديميا كاملا بعد ذلك بأربع سنوات ، تبين أن سمعته
 (ومبيعاته) تعتمد على مظهره المحترم المفروض .

ولا شك في أن شخصيته هي التي حددت له المناظر الخلوية ، باعتبارها
 اهتمامه الرئيسي - وهناك من الأدلة ما يثبت أنه كان من الممكن أن يصبح
 مصور شخصيات ناجحا لو اتجه باهتمامه إلى هذه السبيل . وفي البداية ، دعم
 نفسه في فن الألوان المائية الانجليزي النموذجي ، وأصبح أعظم استاذ عرفه
 العالم لهذا « النوع » بالذات . إلا أن هذا قد ظل بالنسبة له وسيلة لغاية
 أخرى - منهجا للتفسير والاكتشاف لا بد من دمج في فن التصوير الزيتي
 الأكثر عظمة . وقد كان أكثر تخفيا من أن يقدم توضيحا لمطامحه يعتقد به ،
 إلا أنه لا شك في وجود النية الواعية لديه في منافسة مصورين من امثال كلود
 وبوسان وفي التفوق عليهم . وقد ترك واحدة من أكثر أعماله تأثرا بكلود
 للمتحف القومي ، بشرط واحد ، هو أن تعلق دائما ، جنبا إلى جنب أحد أعمال
 كلود : أنه لم يخف من المقارنة .

ورغم ما قلناه عن أميته ، فلا بد لنا الآن من أن نلاحظ أن تيرنر كان في
 جوهره مصورا شاعريا . ولم تكن المسألة مجرد أنه قد أحب وفسر موضوعات

معينة من الاساطير الدينية mythology الكلاسيكية : فقد كرس نفسه تماما من أجل التصور الرومانى للطبيعة ، وللمناظر الخلوية بشكل خاص تلك التى كانت سمة من سمات المرحلة كلها ، والتى حظيت فى انجلترا بأسمى تعبير أدبى عنها فى شعر معاصر تيرنر وويليام وورد زورث . وقد تحقق لهذا التصور الرومانسى تبرير نظرى ، ومن المؤكد أنه تبرير ميثافيزيقى كذلك . فى الكتابات الرائعة لجون راسكين ، وبخاصة فى مؤلفه الطويل « مصورون محدثون » ، الذى يعد مذهباً كاملاً فى علم الجمال . يقوم على أعمال تيرنر ويبررها . ولم تكن الرومانسية - كما هى فى معرض البحث - كما افترضت كثيراً وعلى الدوام - حركة ذات طابع تصوورى أو مثالى : على العكس ، لقد قامت على ما يكاد أن يكون تحديداً علمياً للملاحظة ، كما أنها قد ارتبطت - فى انجلترا على أية حال - ارتباطاً وثيقاً ، بنزعة تجريبية محلية . إلا أن الحقائق التى تقدمها الملاحظة بهذه الطريقة ، تتحول بعد هذا عن طريق ملكة التخيل ، وتكون النتيجة « شعراً po'ésie » ، بأكثر دلالاته عمقا واتساعا . ويصف راسكين هذه العملية فى تلك الكلمات :

« هذه هى الطريقة التى يتم بها لأسمى الملكات خيالية أن تحيط بمادتها . انها لا تتوقف أبداً أمام القشور أو الشظايا ، أو الصور الخارجية من أى نوع . بل انها لتحث هذه الأشياء وتبعثرها ، وتغوص إلى نفس القلب المركزى الملتهب ، ولا شيء آخر يمكن أن يرضى نزعتها الروحية ، ومهما كان ما يملك موضوعها . من صور متشابهة ، أو وجوه خارجية وأشكال فانها جميعاً تظل دون تأثير ، انها ملكة تتخطى كل الاسوار ، وتغوص إلى الجذور ، وتشرب نفس ذلك السائل الحيوى الذى يجرى فى عروق الموضوع الذى تعالجه : وحينما تصل إلى هناك ، فانها تملك الحرية فى أن تطلق سهامها على فرائسها الجديدة التى تريد ، حيث تجد فى هذه الفرائس دائماً رحيقاً أصيلاً ، عصير الحياة فيها ، لكى تلتهمها وتعتصرها كما تشاء ، ثم لكى تحولها إلى ثمرات أعلى من تلك التى كانت تنمو على الشجرة القديمة . إلا أن كل هذا الاتهام والاعتصار ليس إلا عملاً كريهاً بالنسبة لملك الخيال هذه . ودائماً ما يمرضها ، أن وظيفتها وموهبتها هى الوصول إلى الجذور . أما طبيعتها ومهيتها ، فانما تعتمدان على فهم الأشياء دائماً عن طريق القلب . فلترفع يدها عن خفقات هذا القلب ، وإن تقول بعد هذا أية نبوءة . انها تنتظر لا إلى

العينين ، وهى تحكم لا على الصوت ، وهى تصف لا عن طريق القسمات الخارجية ، إن ما تؤكد أو تحكم عليه أو تصفه ، فانما تتبينه من الداخل .

لقد كتب هذا الكلام منذ مائة عام (١٨٤٦) ، ورغم أنه لم يكن متحققا في ذلك الوقت ، وأنه لم يفهم فهما كافيا أبدا ، فإن راسكين في مثل هذه الفقرات ، انما كان يقدم إلى العالم نظرية جديدة في الفن ، نظرية كان لها أن تصبح أساسا للحركة الحديثة كلها . وقد أطلق على تيرنر اسم « والد الانطباعية » ، ولكنه كان من الممكن عن طريق تبرير مشابه أن يدعى والد التعبيرية . وربما لا نكون الآن مفرمين بكلمة (خيال) « هذه الملكة الأخاذة المتسللة » التى كانت بالنسبة لراسكين : ولكن هاهنا يكمن خوفنا وفشلنا في أن نصل ، لدى أى من الاعلام الآخرين ، إلى حقيقة فنان مثل تيرنر وما هو جوهرى وحتمى فيه .

وقد كانت أعمال تيرنر ، في النوع الفنى الذى اختاره ، ذات مستويات وتنوعات هائلة ، وهو يعد - بالنسبة لانتاجه - من بين أكثر المصورين خصوصية وغزارة . ورغم أنه تمتع بتأثير عظيم على الانطباعيين الفرنسيين والتعبيريين الألمان ، إلا أن فهم عبقريته لم ينتشر انتشارا واسعا ، والسبب في هذا هو أن صوره مركزة في قليل من المعارض في بريطانيا العظمى وفي الولايات المتحدة . أن أعمال تيرنر ، التى ربما كانت أعظم كشف للإنسان عن قوة الطبيعة وجلالها ، ما زالت - في معظمها - بعيدة عن أنظار العالم على نطاق واسع .

٦٨ - اننا نعنى بكلمة « الطبيعة » ، عالم الظواهر المرئى . ولكننا بوضعنا هذا التعريف لها ، فاننا لا نبسط مشكلة علاقة الفنان بالطبيعة . ومن الأسهل أن نقيد أنفسنا بمثال محدود ، مثل المنظر الخلوى . هناك مشكلتان لابد من التفكير فيهما . أولاها ، ما هو الفرق بين الفن والطبيعة ؟ هل يوجد أى اختلاف جوهرى ، بين الجمال المتبدى في المنظر الخلوى الفعلى ، وبين ذلك الجمال كما يتبدى في صورة من عمل الفنان ؟ اننا إذا ما أجبنا على هذا السؤال بالإيجاب ، كما اعتقد أننا سنفعل ، فسوف تواجه حينئذ بمشكلة تحديد وظيفة الفنان الذى يقف بيننا وبين الطبيعة .

إن الفن إذا لم يكن سوى تسجيل لمظاهر الطبيعة ، لكان أقرب تقليد هو أكثر الأعمال الفنية اقناعا ، ولأوشك أن ينزل بنا الزمان الذى ستحل فيه

الكاميرا محل التصوير . لقد حلت الكاميرا بالفعل محل ذلك "نوع من الفن الذى يعيد تصوير الطبيعة (صور الوجوه والمناظر الطبوغرافية) ، التى اعتمد غالبية الفنانين عليها فى زمن ما من أجل معاشهم . إلا أنه فى الحقيقة ، لا يمكن ، حتى لمخوش ، أن يخدع بالظن القائل بأن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكون بديلا كافيا للعمل الفنى . ومع هذا فإنه ليس من السهل أن نوضح هذه المفاضلة دون أن ننغمس فى نظرية بكاملها فى علم الجمال . ويمكننا أن نقول بطريقة أكثر بساطة ، أن الفنان فى تصويره لمنظر خلاوى (وهذا يصدق أيضا على أى شئ يفعله الفنان) ، فإنه لا يبغي أن يصف المظهر المرئى لهذا المنظر الخلاوى ، ولكنه يريد أن يخبرنا عنه بشئ ما . وقد يكون هذا الشئ ملاحظة أو شعورا نشارك نحن فيه مع الفنان ، ولكنه غالبا ما يكون اكتشافا أصيلا حققه الفنان ، ويريد أن يوصله إلينا . وكلما كان هذا الاكتشاف أكثر أصالة ، زادت الثقة التى توليه إياها ، مفترضين دائما أنه يملك المهارة الفنية الكافية لكى يجعل اتصاله بنا واضحا ومؤثرا .

ما هو اذن ، ذلك الذى يكتشفه الفنان فى الطبيعة ، والذى لا يستطيع أحد سواه أن يوصله إلى العالم ؟ قد يكون من الأفضل أن نتخذ برهانا فعليا من أحد الفنانين العظام ، ولا يوجد ، لأجل هذا الغرض ، من هو أفضل من جون كونستابل .. يوجد فى كتاب « حياة كونستابل » ، الذى وضعه صديقه وتابعه الفنى « س . ر . ليزلى » الكثير من التعبيرات والملاحظات حول فن التصوير ، تلك الأقوال التى تخرج مباشرة من فم الأسد . وهذه الأقوال ذات أهمية عظيمة . ورغم أن تأملات فنان ما حول الفن تكون عادة ذات أهمية كبيرة ، فإن هذا لا يستتبع أنها تكون صادقة على الدوام ، لأن قدرة المرء على التعبير عن نفسه بوسيلة معينة فى صورة حسنة ، لا تدل دائما على قدرته على التعبير عن نفسه تعبيراً حسناً بأى وسيلة أخرى - وقبل كل شئ - بتلك الوسيلة التى تعد أكثر الوسائل صعوبة وتضليلا ، ألا وهى الكلمة المكتوبة . إلا أن شخصية كونستابل كانت تتمتع بنوع من البساطة والمباشرة التى انعكست على أحكامه الأدبية ، تلك الأحكام التى تظهر قدرا عظيما من نفاذ البصيرة الى قلب طبيعة الفن الذى كان يمارسه . وتأتى الفقرة التالية من بيان ملحق بمجلد يحتوى على صور محفورة من انتاجه تحت عنوان « مناظر خلاوية انجليزية » ، نشر سنة ١٨٢٩ :

« توجد في الفن وسيلتان يهدف الناس عن طريقهما إلى التمييز . في الطريقة الأولى يعمد الفنان إلى تقليد أعمال الآخرين أو ينتقى من بين الأشياء الجميلة التي خلفوها ما يربط هو بينها ، كل ذلك باستخدام ماهر لما أنجزه الآخرون ، وفي الطريقة الثانية ، يبحث الفنان عن الامتياز في مصدره الأولى - الطبيعة . في الطريقة الأولى يشكل الفنان أسلوبا قائما على دراسة الصور ، فينتج فنا مقلدا ، أو انتقائيا ، وفي الطريقة الثانية ، وعن طريق ملاحظة الطبيعة عن قرب ، يكتشف بنفسه ما يوجد فيها من مميزات لم تصور أبدا من قبل ، وهكذا يشكل أسلوبا أصيلا ، وسرعان ما يتعرف الناس على نتائج الطريقة الأولى ويقيمونها طالما أنها تكرر لما تعودت عليه العين بالفعل ، بينما يكون من الضروري لخطوات الفنان على طريق جديد أن تكون بطيئة غاية البطء ، لأن القليلين هم من يستطيعون الحكم على ذلك الذي يختلف عن المسار المعتاد ، أو من يتمتعون بالاستعداد لفهم الدراسات الأصلية وتقديرها » .

٦٩ - طبقا لما قاله كونستابل ، فإن هناك شيئين لا بد من اجتنابهما ، « سخف التقليد » ويتبع ذلك على الفور « محاولة الاتيان بشيء من وراء الحقيقة » ، أما ما هو جوهرى فهو « الفهم الخالص للحقيقة الطبيعية » . « اننا لا نرى شيئا رؤىة حقة حتى نفهمه » ، إلا أن فهم الطبيعة ليس سهل التحقيق . « على مصور المناظر الخلوية أن يسير في الحقول بعقل متواضع » . لا بد له من دراسة الطبيعة ، لا بنفس الروح ولكن بكل جدية العالم وعملية . « إن فن رؤىة الطبيعة ، ليكاد أن يستوى في وجوب - تعلمه - مع فن قراءة الهيروغليفيات المصرية » . وتعد المقارنة الحقة بالطبع ، مع شاعر الطبيعة ، ومن الغريب أن التطابق غير العادى القائم بين كونستابل وورد زورث ، لم يهتم أحد ، بصورة دائمة بالاعتماد عليه . لقد عاصر الواحد منهما الآخر أو كاد ، ويكاد أن يتطابق ما فعله كل منهما في الفنون التي اهتم بها . فقد حرر كل منهما فنه من الأساليب السلفية ، أو « الانتقائية » ، وذهب كلاهما إلى الأكثر حداثة ، والتي تبدو على مثل هذا التناقض « المسطح » مع مبادئ كونستابل في الفن والطبيعة . وقد كان كونستابل نفسه هو الذي قال « الذوق الحقيقي ، لا يمكن أبدا أن يكون نصف ذوق » .

٧٠ - بعد كونستابل ، يأتى ديلاكروا . وهو تحول طبيعى . فمع جريان الزمن يبدو هذا المصور أكثر تمثيلا للمرحلة التي عاش فيها ، من أى شخصية

أخرى - ومن المؤكد أنه أكبر دلالة من شاتوبريان أو فيكتور هيجو . والعبرى الوحيد الذى يمكن أن يقارن به هو بيرون ، الذى كان متأثرا به تأثرا عظيما ، إلا أن ديلاكروا قد فاقه فى طاقته وعمقه . لقد كان ديلاكروا ، هو من يمكن أن نسميه بحق عبقرية عالمية ، وقد يبدو عند البحث أن اصطلاح « رومانسى » ، أشد ضيقا من أن يكفى لتعريفه ، إلا إذا اتخذنا بديلا لهذا المصطلح ، وأعدنا تحديد « الرومانسية » .

ولد أيوجين ديلاكروا سنة ١٦٩٨ ، ومن المعترف به الآن ، أنه كان الابن غير الشرعى لتاليران . وقد كان حظه عظيما ، حتى فى طفولته ، ذلك بأن تهيأت له فرص نادرة لكى يهرب من الحرق والغرق والتسمم والشنق على التوالي . وقد نال تعليما جيدا ، وهىء من أجل العمل الديپلوماسى ، ولكن سرعان ما ظهرت عليه حالة مزاجية فنية . ويبدو أنه كان من الممكن له أن يتطور - بقدر متساو من القوة - كمصور أو موسيقى أو شاعر ، ورغم أنه تمتع بنوع من الحساسية الموهبة لكل تلك الفنون ، إلا أنه اكتشف أنه قد استطاع أن يعبر عن نفسه - كمصور - تعبيراً كاملاً . وقد كان ضعيفا جدا من الناحية الجسمانية : ولم يستطع إلا أن يتناول وجبة واحدة فى اليوم ، كما أصابته حالة صدرية خطيرة مؤلمة . إلا أن طاقته الروحية لم تكن محدودة ، فاستطاعت أن تغذى جسمه المتهاوى طيلة ستة وخمسين عاما .

وكان مظهره باعنا على الدهشة تماما ، وهناك أكثر من وصف شهير له . فيلاحظ جوتبير ، الذى قابله للمرة الأولى سنة ١٨٢٠ ، أن لون بشرته الزيتونى الشاحب ، وخصلات شعره السوداء المتماوجة ، وعينيه القاسيتين كعيون القط وحاجبيه المرتفعين ، وشفتيه الرقيقتين الجميلتين اللتين تنفرجان قليلا لتكشفيا عن أسنان رائعة ، وذقنه القوية - تلك الفراسة ، أو دراسة الوجه التى تقول : « جمال وحشى ، غريب وشاذ ، مقلق تقريبا » . ويصف بودليير مزاجه على أنه : « مزيج غريب من التشاؤم ، والتعذيب والتائق والحمية والمكر والاستبداد وأخيرا ، نوع معين من الشفقة أو الرقة المعتدلة ، التى تصاحب العبقرية دائما » . وفى نفس الوقت ، كان فى مظهره كما يقول بودليير ، ببساطة رجلا مستثيرا ، « جنثلمان » كاملا ، بلا رواسب ولا أهواء ، ويقارنه فى هذا الصدد بميريميه - نفس البرود الظاهرى ، المتأثر قليلا ، ونفس الستار الثلجى ، الذى يغطى حساسية لا خجل فيها واشتهاء عارما لكل ما هو

جيد وجميل . ومثل عديد من الرجال العباقرة ، كانت احدى مشاغله الرئيسية هى ان يخفى عبقريته ، ذلك العمل الذى يصبح ضروريا كى يوفر القليل من الوقت لنفسه .

وقد ارتحل ديلاكروا كثيرا ، رغم أنه اتخذ من تجنب ايطاليا مبدأ له ، فقد شعر ، وكان على صواب فى شعوره ، بأن عبقريته كانت متعارضة مع عبقرية الاساتذة الايطاليين ، حتى انه كان من الممكن لمواجهته لهم أن تؤدى به إلى المساومة . وقد كانت عبقريته شمالية فى جوهرها Nordic وفى سنة ١٨٢٥ ، زار انجلترا ، وأصبح انجليليا متحمسا . ومن المؤكد أن الانجليز الاربعة ، شيكسبير وبيريون وكونستابل وبونينجتون ، قد صار لهم التأثير الحاسم على حياته . فقد وجد فى شيكسبير وبيريون ذلك النوع من الخيال الخلاق الذى كان الهامه الحقيقى . ووجد فى كونستابل وبونينجتون (وفى كونستابل قبل كل شيء) مصورين استطاعا أن يكشفوا له تكتيكا ملائما لكى يعبر عن أسلوبه فى التخيل . لقد كان معجبا بالمدرسة الانجليزية بوجه عام ، ولم يستطع أبدا أن يفر الاهمال الذى لقيه فى فرنسا فنانون من أمثال رينولدز ، وجينزبورو وهوجارث ، بل وفنانون أقل قيمة مثل ويلكى وأتى وهایدون ، الذين اكتشف هو نفسه فيهم ما يقلده ويعجب به .

وكان لرحلتين أخريين تأثيرا عميقا فيه . ففى سنة ١٨٢٢ ، ذهب إلى مراكش واسبانيا وفى سنة ١٨٢٨ ، ذهب إلى بلجيكا وهولندا ، ومن الجنوب ، جلب معه احساسا غلابا معين باللون : وفى الشمال ، تمكن من أن يحيط بعبقرية روبنز الكاملة . وقد كان روبنز ، هو استاذة الحقيقى تماما ، إذ أنه لم يجد أبدا ، إلا فى هذا العنفوان الفلمنكى والحيوية الوافرة الدفاعة ، الجزء المكمل لطاقته الروحية الغزيرة الخاصة .

وعندما بلغ الثالثة والعشرين صور نفسه فى شخصية هاملت . وفى الرابعة والعشرين بدأ فى الاحتفاظ بمذكرة يومية ، وتعد هذه المذكرة وثيقة على درجة غير عادية من الاهمية - فهى ليست مجرد كتاب من الاعترافات التى تنافس اعترافات روسو فى صراحتها وكشفها عن الشخصية - ولكنها تعد مستودعا لمجموعة من أعمق الانتقادات للأدب والفن التى حظيت بالنشر . ويضع بودليير على رأس مميزاته ، عالمية اهتماماته . فيكتب بودليير قائلا أن ديلاكروا ، بقدر ما كان مصورا غارقا فى الحب مع عشيقته ، فقد كان أيضا محبا للتعلم

عموما ، على نقیض الفنانین المحدثین الذین لم یكونوا فی أغلبهم أكثر من مجرد مصورین متخصصین یقلب علیهم الحزن ، من كل الأعمار ، أو مجرد صنّاع ، وبعضهم یصبحون شخصیات أكاديمية ، فبعضهم یشبه الثمار ، وبعضهم كالحيوانات . لقد أحب دیلاكروا كل شیء ، وعرف كيف یصور كل شیء ، وأسلم عقله لكل نوع من التأثير . ولكنه یكشف - فی الفلسفة والنقد الذین عبر عنهما فی مذكراته - یكشف عن الازدواجية المضللة فی عبقریته - ذلك أننا نراه فی هذه المذكرات ، یکیل مدائحه جمیعا للنظام والعقل والوضوح - وبكلمة واحدة ، للکلاسیكية . ویرى بودلیر فی هذه الظاهرة ، قسمة مميزة لكل الفنانین العظام ، الذین یشعرون باضطرابهم ، بوصفهم نقادا . إلى أن یمدحوا ویحللوا بكل مالدیهم من قوة وحبیوة ، نفس المیزات الّتی هم فی أشد الحاجة الیها بوصفهم خالقین مبدعین ، تلك المیزات الّتی تكون النقیض لما یمتلكونه هم بوفرة . ولا یظهر هذا الا مقدار الصعوبة الّتی نواجهها فی الاستخدام الجزئی لعناوین من مثل « رومانسی » و « کلاسیکی » فی حالة عبقری موهوب مثل دیرکروا . ذلك أنه طالما كان عبقریا یعتمد علی قسّمات وجدانية وفیزیقیة من النوع الأول ، فانه سیجهد فی خلق القسّمات الذهنیة للنوع الآخر .

وقد كان دیلاكروا واحدا من أكثر المصورین خصوبة وغزارة ، ولكنه كان منعزلا فی نشاطه ، بل وبصورة سریة . یقول بودلیر أنه كان یتمتع بقدرة هائلة علی العمل ، فبعد أن یکرس نهاره كله لعمله فی الاستودیو ، أو فی تصویرات الجدران العظيمة الّتی أنفق الكثير من وقته علیها ، كان لابد له من أن یعود فی المساء إلى شهواته المجهدة ، ومن أن یفكر فی أنه قد أمضى النهار بصورة سیئة ما لم یکن هذا النهار قد تضمن أمسية یمضیها إلى جانب المدفأة یرسم علی ضوء المصباح ، یغطی الأوراق بأحلامه ومشروعاته ، مسجلا جوانب من الحیاة الّقتها الضدّة فی طریقته ، أو ینسخ فی بعض الأحيان ، تصمّمیات فنانین آخرين بعبیدین تماما عن مزاجه هو . وقد تملکته الرغبة فی تسجیل الملاحظات ، وفی تخطيط الرسوم فی أى وقت شاء ، حتی وهو یزور أصدقائه . ویعترف بودلیر قائلا : « الحقیقة هی أن كل ما یمکن أن یسمى سعادة قد اختلف فی حیاته فی السنوات الاخیره منها ، وأحتلت مكانها رغبة مفزعة ملحة حیه وحیده - هی العمل - تلك الّتی لم تعد مجرد رغبة ، وإنما قد یكون من الافضل أن نسمیها سورة من الحمی » .

لقد مارس التصوير في هذه السورة . واحتقر الدقة الموسومة (التي تعنى بالتوافه من الامور) التي تملكت ديفيد وانجرز . ولم يكن ديلاكروا دعيا ، وكانت واحدة من اكثر كلماته تميزا : « ان روما الحقيقية لم تعد في روما » .
وحينما كان يبدأ في تصوير موضوع ما ، كان لابد من ان يتخذ كل الاعدادات الضرورية بعناية عظيمة وربما صور عددا من الدراسات الاولية ، ولكنه حينما يصل إلى الصورة النهائية ، فسيلقى بكل ذلك جانبا ، ثم يقوم بالتصوير ، كما يقول ، بخياله وحده . وهناك فقرة هامة جدا في مذكراته ، حيث يتحدث عن مناهجه ، ورغم انها أطول من أن نقتبسها بتمامها ، فأننى لا أستطيع التملص من تكرار تلك الجمل المضيئة :

« حينما اقوم باعادة تصوير موضوع قائم على خيالى وحده ، تجرى عملية اسباغ المسحة المثالية تلك ، فلا اكاد أشعر بها . ودائما ما تقارن النسخة الثانية هذه بمثال ضرورى وتصحح عليه ، وهكذا يظهر ما يبدو أنه تناقض معين ، إلا أنه هو الذى يفسر حقا لماذا لا يستطيع عمل كثير التفاصيل مثل أعمال روبنز مثلا أن يتدخل في احداث الاثر التخيل . ويقوم هذا العمل على موضوع تمثل idealized تمثلا كاملا ، ولا تستطيع مجموعة التفاصيل التي تتسرب اليه ، ونتيجة لعدم كمال الذاكرة ، لا تستطيع أن تدمر تلك البساطة ذات المعنى المختلف تماما ، والتي وجدت في البداية ، في التعبير عن الفكرة .
وكما رأينا في حالة روبنز ، فإن حرية التنفيذ تؤدي إلى أى نوع من عدم الكفاية راجع إلى الاسراف في التفاصيل » (المذكرات ، ١٢ أكتوبر سنة ١٨٥٢) .

وكان التصوير ، مثل أى عنصر حيوى آخر ، بالنسبة إليه ، وربما لم يوجد سوى روبنز من قبله ، وماتيس بعده ، اللذين استخدموا التصوير بنفس الطريقة المباشرة ، - بمعنى ، أنهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية ، وإنما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر . وقد تبدو هذه التفرقة تفرقة ثابتة ، ولكنها من الممكن أن تقارن بالتمايز القائم بين التركيب الشكلي ، وبين الارتجال في الموسيقى ، إذ نفترض دائما أن العازف الذى يرتجل قد نظم نفسه أولا عن طريق التدريبات الشكلية المجردة ويمكننا أن نكتفى تماما بالمتشابهات الموسيقية في حالة ديلاكروا ، لأنه كان عاشقا للموسيقى ، وقد تحدث دائما عن لوحة ألوانه palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه تناغماته . وهو يدين بالكثير لكونستابل ، بوصفه

ملونا ، وهو أول من يعترف بهذا ، ولكنه أمعن في هذا الطريق أكثر من كونستابل ، كما أنه قد استخدم الأساليب التي استخدمها كونستابل في تحليل الطبيعة ، استخدامها في تكوين تركيب خيالي من خلقه هو . وقد كان مغرما بقول أن الطبيعة ليست سوى قاموس ، اننا نبحت في الطبيعة عن النغم الصحيح ، والشكل المعين تماما مثلما نبحت في القاموس عن المعنى الصحيح لكلمة ما أو هجائها أو تصريفها ، ولكننا لا ننظر إلى القاموس باعتباره مؤلفا أن ننظر إلى الطبيعة باعتبارها نموذجا لابد للمصور من أن ينقل عنها . أن المصور يتوجه ، من أجل الإلهام ، إلى الطبيعة وما توحى إليه من أفكار ، وبخاصة لكي يجد فكرته الرئيسية . أو القرار الموسيقي لمؤلفه ، النغم الذي يشيده هو فوق هذه القاعدة ، فهو من صنع خياله وحده .

اننا إذا ما قارنا ديلاكروا بكونستابل ، الذي تعد ألوانه من ألوان صباح العالم فإن ألوان ديلاكروا ستكون حارة رطبة محملة بالدخان . ولم يكن الزمان رحيمًا بلوحاته إذ يصدمنا فيها نوع من القتامة العامة التي ربما لم تكن جزءا من هدف المصور الأصلي . ولكننا نرى ألوانا أكثر اشراقا ، وبخاصة ألوان الأحمر والأزرق تلمع مثل الجواهر في قلب تلك الألوان المتجهمة . ولا ينبغي أن نحكم على ألوان ديلاكروا عن طريق أى مقياس مسبق ، طبيعى أو غير طبيعى ، ولكنها تقبل باعتبارها التعبير عن دافع داخلي شخصي ، وباعتبارها التناغم الذي يبرره اتساع التصور التخيل الذي يسيطر عليها ويوجهها .

وتنقسم صور ديلاكروا إلى ثلاث أو أربع مجموعات متميزة . فهناك صوره التي تتميز بادراكها السيكلوجى الباعث على الدهشة ، والتي تبلغ دائما حدود الصور الساخرة (الكاريكاتير) (مثل صور باجانينى وجورج صاند) ، وهناك لوحاته التاريخية التي تعد موضوعات طموحة ضخمة مستمدة من الأدب الرومانسى الذي كان يتعاطف معه تعاطفا كبيرا ، وهناك القليل من صور المناظر الخلوية ذات المضمون الغنائى الخالص ، وهناك في النهاية مجموعة أخرى ، هي أكثرها نموذجية وتميزا ، حيث نرى وحشين مشتبكين في صراع ، فإذا لم يكونا وحشين ، كانا رجلا ووحشا ، أو رجلا وملاكا ، أو ببساطة ، رجلا ورجلا آخر . وليس هناك من شك في أن ديلاكروا بهذه الطريقة انما كان يبرز إلى السطح (ولا يهم ما إذا كان بوعى أو بغير وعى) صراعا داخليا ،

وهو الذى يمكن لنا أن نصفه ببساطة على أنه صراع العقل والخيال ، بنفس
توتر الصراع الذى خاضه ديلاكروا نفسه مع مبدأ العمل الخلاق .

٧١ - لم ينته تأثير كونستابل على التطور العام للتصوير الأوروبى
بديلاكروا . فقد جاء إدوارد مانيت بعد ديلاكروا . والثورة التى تضاف الى
اسم مانيت اضافة مناسبة ، هى واحدة من أكثر الثورات اكتمالا فى التاريخ ،
لا فى مجرد التصوير ، وانما فى كل مجالات النشاط الانسانى . ولم يكن مانيت
بالفعل سوى النقطة التى تبلغ فيها حركة حتمية وبطيئة ذروتها ، ونحن إذا
ما ألقينا على عاتق رجل معين ، أكثر من رجل آخر مسئولية البدء فى هذا
التغيير العظيم فى حياتنا (ذلك لأن المسألة تبلغ هذا المستوى فى النهاية لأن
العالم قد تكشف أمامنا فى ضوء جديد) ، فإنه هو ذلك الرجل الانجليزى
المجنون الذى انطلق فجأة خارجا من الاستوديو تحت الرياح والمطر ولكن
كونستابل لم يكن ثوريا وأعيا ، وانما كان بالأحرى من ذلك النوع العنيد من
الفرديين ، الذى ما أن يكشف فى نفسه درجة جديدة من درجات الحساسية
حتى يلطمح إلى تغيير العالم بغير ابطاء ، وبغير ذكاء أيضا . لقد بلغ من ضيق
الافق ما بلغه هنرى روسو ، رغم أنه كان أكثر مهارة منه بصورة غير
محدودة . اما مانيت فقد كان أى شيء إلا أن يكون ضيق الأفق . وقد كان من
الفردية ومن الحذق لحرفته مثلما كان كونستابل ، ولكن الواقعية التى بلغها
كونستابل عن طريق الدراسة الموضوعية الخالصة للمشاهد المرئى نرى أن
مانيت قد تبنّاها باعتبارها مثالا ذاتيا . وقد أعلن - تماما مثلما يفعل الشاب
الصغير - أنه انما يصور ما رآه ، لا ما يريد له الآخرون أن يراه . وسرعان
ما تبين أن المشكلة كانت مشكلة تقنية ، فانهمك على الفور فى دراسة طويلة
ومضنية لأساليب الاساتذة العظماء ، مكتشفا قبل كل شيء فى اسبانيا وفى
لوحات جويا وفيلاسكويث بعض ما يهديه أو يرشده إلى الأساليب التى يجب
عليه أن يتخذها .

وربما امكننا أن نقدم ملخصا وافيا للحركة الانطباعية إذا قلنا انها تنظر إلى
الطبيعة من خلال منشور زجاجى . فقد نما فى أوروبا ، منذ عهد ليوناردو ،
تقليد فنى يقضى بأن طريقة الوصول الى « تجسيد » موضوع ما ، أى إبراز
عمقه أو تكوينه ذى الأبعاد الثلاثة ، انما يتم عن طريق درجات الظل ،
أو بتعبير أوضح ، عن طريق درجات متفاوتة من اللون القاتم . وهكذا أصبح

التصوير ، لا نسخة من الطبيعة ، وإنما خدعة يتم عن طريقها إعادة عرض التأثير العام للطبيعة . أن التقاليد الفنية للفنان باروكي مثل كارافاجيو فيما يتعلق بالضوء والظل ، هي في الحقيقة ، وفي كل جزء منها ، تقاليد ذاتية وشخصية مثلها في ذلك مثل تقاليد الفنان التكعيبي الحديث ، والاختلاف الوحيد هو أن كارافاجيو يريد أن يمنحنا شيئا أكثر ديناميكية من الواقع ، بينما يريد الفنان التكعيبي أن يمنحنا شيئا أكثر ثباتا أو استاتيكية . الأول يقوم بعملية توسيع للواقع وتفصيل له ، بينما يقوم الآخر بعملية تجريد لذلك الواقع .

كانت الانتطباعية تتجه نحو الثبات ، رغم أن مانيت نفسه ، كان يكره أن يفكر في ذلك . ولكننا « لكي نشرح الكائن يجب أن نقله » ، وأنت لا تستطيع أن تحلل الشيء دون أن تمسك به في نفس الوقت . وقد كان مانيت نفسه من الإنسانية في عواطفه ، حتى أنه لم يكن على استعداد أبدا لأن يضحي بانسانية موضوعاته في سبيل واقعية سطحية ، وكان أقل استعدادا لأن يضحي بها في سبيل حكم علمي لا يقبل الشك ، ولا تتضح هذه البصيرة بهذا الشكل لدى بعض من اتباعه . وظهرت أقصى تطورات هذا الاتجاه في النزعة التنقيطية Pointillism عند جورج بييرسورا وبول سينيكا . لقد درس هذان المصوران مشكلة الضوء واللون بأسلوب علمي كامل . واقتصرا - في لوحتي ألوانهما - على ألوان الطيف الأولية ، وخلقا تأثير الضوء والظل ، علاوة على ألوانها الثانوية ، عن طريق نثر نقاط دقيقة من الألوان الأولية . وكان مانيت قد أظهر ما يمكن أن يعمل الفنان باستخدامه اللون النقي ، ولكن سورا ، هو وزميله الانتطباعي المتأخر ، هو الذي حدد لنا اللون تحديدا فعليا ، كي يجعلنا نتبين معناه الكامل ومغزاه وكان أن نشرنا ، تبعا لهذا ، ظلما جهما يمتد إلى الوراء ، فوق فن التصوير في قرون ثلاثة . لقد انطلقا في حماستهما الى مدى بعيد غاية في البعد ، لقد كانا منفهمسين في مشكلتهما العلمية حتى لقد نسيا أن الفن هو بعد كل شيء مشكلة فنية - وأعني بهذا أنه مهما كانت القوانين التي قد يستخدمها الفنان من أجل نقل انطباعاته الفردية من الداخل الى الخارج (بهدف التعبير الموضوعي عن حساسيته الخاصة) ، فإن عليه مع ذلك أن يبلغ نتيجة نهائية واحدة وذات اتجاه مباشر . عليه ألا يتوقع من المتفرج أن يحكم على الصورة الكاملة ، بلألا نفس القدر من المجهود ، أو نوع قريب منه ،

الذى بذل فى انجاز تلك الصورة . ليس عليه فقط أن يزيح كل « السقالات » ، بل يجب أن يكون البناء مثل تلك الوحدة الذاتية التلقائية ، حتى يبدو كما لو لم توضع عليه سقالات أبدا . إن كثيرا من الصور التالية للانطباعيين لتشبه أنواعا معينة من أعمال المخرمات أو القطع الصينية الملبسة بالعاج التى لا نستطيع أن ننظر إليها دون أن نحس بالشفقة ، لأننا لا نستطيع أن نتجنب التفكير فى قوة حاسة ابصار صانع المخرمات ، أو صبر نحات العاج غير الإنسانى .

يتحدث بول فاليرى ، فى واحدة من أقواله الماثورة عن الطبيعة غير الحاسمة للتصوير ، ويقول أن المسألة كانت ستصبح أكثر سهولة بكثير لو أنه كان يهدف الى خلق الايهام بالمشهد المرئى ، أو إلى امتاع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقى للألوان والأشكال . ولكن العملية من الناحية الفعلية من الناحية الفعلية - أكثر تعقيدا بكثير . انك ستكتشف فى أى صورة عظيمة بناء كاملا من القيم ، بعضها علمى وبعضها شكلى ، وبعضها روحى . « إن الفنان يحشد ، ويجمع ويركب » ، « بوسيلة مادية » عددا من الرغبات والنوايا والشروط التى تلقاها من كل أركان عقله وكيانه . أنه يفكر الآن فى « موديله » ، ثم فى ألوانه وزيوته ودرجات اللون ثم فى جسد الموديل نفسه ، ثم فى النسيج الذى يتلقى ألوانه . ولكن كل تلك الاهتمامات المستقلة تتوحد بالضرورة فى عملية التصوير ، وتتنامى كل تلك اللحظات المتميزة - التى تنشت وتتنابع ، وتستعاد . وتؤجل وترجأ ، وتفقد مرة أخرى لكى تتحول الى صورة كاملة بين يدى ذلك الفنان .

ليس هناك ما هو أكثر ثباتا وأكثر نجاحا فى اقتناء اثر كل ما هو زائل فان ، من التصوير الانطباعى وما جاء من بعده ، أنه التعبير الكامل عن « الفنائية » ، أو عن تعقيد الطبيعة ، ذلك الجمال الذى يأتى ويروح مع تموجات الضوء واهتزازاته . انه نوع صغير من الشعر ، ولكنه حلو حلوة لا تجعلنا نتخيل العالم بدونه . لسوف يظل الرواد من أمثال سوزا ومينيك فى قائمة الشرف ، أما الآخرون ، مثل مانيت ، ومونيه وكامى بيسارو وبيير بونار (ونحن نذكر بعض الأسماء المشهورة فحسب) ، فانهم سيترددون وضوحا وتقبلا عند الناس مع مرور السنين . إلا أنه من الواضح بالفعل أنهم لم

يتجاوزوا الغنائية ، ولم يتجاوزوا الجمال السطحي ، لكى يبلغوا « عادية »
الاسلوب العظيم .

٧٢ - ولكن هناك رينوار . ويكاد رينوار أن يكون عاديا . إذ لم يوجد فنان
في الأعوام المائة الأخيرة كان متحررا من التأملات الواعية حول نشاطه مثلما
كان رينوار . بل انه قد كره كلمة « فنان » ، وفضل أن يطلق عليها مصور .
وتعكس أقواله المتميزة تواضعه وافتقاره إلى التظاهر في كل ما يتعلق بمهنته .
وكان من الممكن أن يقول : « لقد قضيت حياتى وأنا امتع نفسى بوضع الألوان
على اللوحات » أو أن يقول : « أظن انه من المحتمل ألا أكون قد فعلت شيئا
بالغ الرداءة لأننى عملت بجهد كبير » .

ولد أوجيست رينوار في ليموج بفرنسا في سنة ١٨٤١ . ومات في كان سنة
١٩١٩ . وكان ابنا لابوين فقيرين ، ويكاد أن يكون هو الذى علم نفسه .
فعندما بلغ الثانية عشرة أصبح مصورا على البورسلين ، واعتقد أن بعضا من
خصائص الاسلوب التى تعلمها في البداية قد بقيت في خلال تطوره كله . وكان
هذا الاسلوب شخسيا بشكل كامل ، إذ لا يوجد فنان آخر يمكن أن نعرفه بغير
توقيعه . ومع هذا فقد كان أكثر الفنانين العظام في عصره تقليدية . وربما علمه
المران المبكر على حرفة من الحرف قيمة التطبيق العملى والحذر والرقية . وتبدأ
كل الفنون بالرغبة الاختيارية في تكريس ملكات الانسان من أجل واجب ملح
شديد الإلحاح . وقد نتج من حرفة رسم البورسلين هذه بعض التأثير على
لوحة ألوانه الخاصة ، لأن الألوان اذا ما وضعت على البياض الأشهب المعتم
لمادة البورسلين ، أنتجت نوعا حادا من الاحساس المرفه ، ذلك الاحساس
الذى نجح رينوار في خلقه على نسيج الرسم . وربما كان من الممكن أيضا أن
نقول أن امتزاج تصوير البورسلين (وتصوير مراوح النساء ، الذى درب
رينوار نفسه عليه أيضا) مع مناظر الرعاة الخلاوية Bergerie التى
ابتكرها بوتشر وواتو قد وجه مشاعر رينوار تجاه المنجزات المتميزة التى حققها
التصوير الفرنسى في القرن الثامن عشر إذ يعد رينوار الممثل الأخير للتيار
التقليدى الذى يجرى من روبنز إلى واتو .

ورغم هذا فإن رينوار يعد أيضا أحد غزائنا . انه يقف إلى جانب سيزان
ومانيت والمصورين التاليين للانطباعية ، ولا يقف مع بوفى دى شافان ، ولا من
تبعوا رافاييل ، ولا مع الاكاديمية الملكية . وربما كان رينوار - من الناحية

التجارية فحسب ، أكثر فناني القرن التاسع عشر حظا من التقدير . فقد عرف سنة ١٨٧٨ أن بعض صوره قد بيعت لقاء أربعين أو خمسين فرنكا ، وفي سنة ١٩٢٨ ، ذهبت إحدى هذه الصور إلى أمريكا لقاء مبلغ مدهش من المال وصل إلى ١٢٥,٠٠٠ دولار . ولكن يجب ألا نخدعنا هذه الأرقام ، فهي لا تتمتع بأى علاقة مع القيم الجمالية . ومن المؤكد أنه لا شك في أن بعض الجوانب العارض في فن رينوار - كحقيقة أن معظم شخصوه كانوا من النساء و جمال ألوانه ورقتها وبساطه موضوعاته - إنما تشهد له بالتفوق أكثر من تلك الجوانب المتعلقة بالشكل والاحساس التي تكون القوة الحقيقية لفنه .

ألا أنه سيكون من الخطأ في حالة رينوار أن نؤكد على العنصر الشكلي . فلا شك في أن بعض صوره ، ومن بينها « المظلات » الموجودة في متحف تيت ، تتمتع بنوع رائع من التكوين ، إلا أن هناك صورا أخرى له ، لا تتمتع بأى تكوين على الإطلاق . أنه لم يكن أحد المصورين « الهندسيين » والذين تحدث عنهم مستر ويلنسكى ، فإن المرء ليدرك السطح دون البناء أدراكا عاما في صوره . فقد تمتع رينوار بحساسية غير عادية لسطح الأشياء ، وبوجه خاص سطح اللحم الرقيق وتيجان الأزهار ، وتكوينات أجسام النساء والأطفال الشبيهة بالأزهار - ويكاد رينوار ألا يكون قد رسم شيئا غير هذا أبدا . وقد قيل إنه كان من الممكن أن ينصرف عن صورة لامرأة عارية لم يفرغ من نصفها لكى يصور بعض الورود ، وكثيرا من الورود ، حتى عرف - عن طريق ذلك المران - كيف يبدى ذلك البريق الثابت على جلد الموديل .

وقد عاش رينوار حياة هادئة منعزلة . وكان قانعا بحديقته وصحبة عائلته . ومع هذا فمن النادر أن نرى مصورا آخر من القرن الماضى استطاع أن يعكس حياة عصره وروحه بمثل هذا الاخلاص . وحينما يقبّل الطالب الشغوف في المستقبل ناظره بين لوحات ذلك العصر لكى يتعلم شيئا عن الجوانب المرئية للحياة فيه ، فمن النادر أن يعثر على شيء ذى مغزى في سيزان أو جوجان أو فان جوخ ، وسيعثر على عدد كبير من المصابيح الجانبية المضئية في مونيه وديجا وتولوز لوتريك ، ولكنه لن يجد إلا عند رينوار لون الحياة اليومية ومرحها وخصائصها . وبهذا المعنى ، يعد رينوار أكبر من مثل عصره من بين مصوري ذلك العصر .

٧٣ - ومع ذلك ، فإن رينوار لا يعد ممثلا لعصره . بالمعنى الحقيقى

للكلمة ، مثلما كان سيزان . فقد خرج الجيل الذى انتمى اليه من طفولته في يوم من الايام ، لكى يمسح ضجيج المعركة الهائلة الدائرة ، وحينما تساطنا عن السبب في كل ذلك ، كان الجواب الذى سمعناه : « انه ذلك الرجل سيزان » . وقد ظهر لنا ، ان هذا المصور نفسه ، قد مات منذ اربع سنوات ، الا ان مجموعة تمثل اعماله كانت قد عرضت للمرة الاولى في معرض متحف جرافتون للوحات التالية للانطباعية . واستقرت افكار معظم الناس الجمالية ، ورغم ان الفزاة قد سجلوا بعض التقدم ، الا ان الصراع كان لا يزال جاريا حينما قامت حرب اخرى اكثر جدية ، لكى تجذب انتباهنا . اما شعورى انا الخاص . فقد دلتني على ان اولئك الذين كانوا من بيننا اصغر من ان ينحازوا إلى احد الجوانب في الحرب التى كانت دائرة سنة ١٩١٠ ، عادوا في سنة ١٩١٩ ، لكى يكتشفوا ان سيزان قد أصبح من بين الاعلام المعترف بهم ، وبدا لنا انه قد وضع في مكانه الطبيعي . وربما كان من الممكن في ذلك الحين ان تلقى نظرة بعيدة المدى ، وبدا ان سيزان كان مجرد النتاج المنطقي لتقليد تأسس تاريخيا بالفعل على ايدي كونستابل وديلاكروا . لقد نشر كتاب امبرواز فولارد تحت عنوان « بول سيزان » في سنة ١٩١٩ ، وكان ان خلق لنا هذا الكتاب ، شخصية اسطورة قريبة جدا من شخصية جونسمون التى رسمها بوزيل (١٠) حقا ، لقد واجه مسيو فوللارد شيئا من النقد : فقد اتهم بأنه صنع من سيزان شيئا اشبه بالقروى الابله . وينصب النقد على الزعم القائل بأنه لا يمكن ان يكون القروى الابله فنانا . ورغم هذا فان عبارة « القروى الابله » ، لاكثر عمقا بكثير من ان توصف به الصورة التى رسمها المسيو فوللارد لسيزان . اما ما تقدمه لنا تلك الصورة حقا فهو شخصية رجل قروى فقط . لا يعنى طريقته الريفية ، وهو لذلك لا يخجل منها ، رجل يحترق الذكاء والمهارة ، ولكنه استاذ من اساتذة الفكاهة التى خلقها رابيل ، ومن الواضح انه صبياني في كل ما يتعلق بشئون الحياة ، ولكنه يتمتع بذكاء ودراية من نوع رفيع في كل ما يتعلق بفنه . ورغم كل ما يمكن ان يكتشف من تناقضات ، فان سيزان الذى يبرز من خلال الانصيص مسيو فوللارد إنما هو صورة مقنعة لذلك الفنان .

ومن الواضح انه كان هناك شيء ما ، معقد جدا ، في تلك الطبيعة البسيطة : لقد كان مزيجا غريبا من الكبرياء والتواضع ، من الصراحة وكبت الافكار واخفائها ، وقد يمكننا ان نجد في ذلك الصراع ، تفسيرا لتطوره باعتباره فنانا . من الممكن ان نفهمه تماما ، حينما كان شابا مزهوا مثلها على ان يعبر

عن شيء أشبه بالتدفق الباروكي المتوهج ، ولكن الناس يقولون أنه من الصعب أن تكون باروكيا بعد أن فات أوان ذلك . حقا لقد فعلها ديلاكروا ، وحققها بصورة رائعة ، إلا أن ديلاكروا كان يتمتع بتمكته الملم من الوسائل التي يستخدمها ذلك التمكن الذي لم يكن سيزان يملكه . لقد كان ديلاكروا ، هو من وصف نفسه قائلا أنه كان دائما ما يقوم بالتصوير : « مسحورا كما تسحر الأفعى بين يدي ساحر الثعابين » . وقد كان سيزان مسحورا بما يلمسه في رؤيته من الشعر أو الغنائية ، ولكنه لم يسحر في البداية بلمسة فرشاته على اللوحة . ولوحاته المبكرة ، التي أعيد نشر بعضها في الدراسة التي كتبها روجر فراي عن ذلك الفنان : « سيزان : دراسة لتطوره » هامة بالنسبة لحياته العملية التالية ، ولكنني أعجب لتلك الإرادة الهائلة القوة التي كانت تدفع ذلك الشاب الغريب . حتى لو لم نكن قد سمعنا عن تلك الصور أبدا .

اكتشف سيزان أن أكثر الأشياء صعوبة في العالم هو أن يعطى تعبيراً مباشراً عن التصورات المرئية . فالعقل إذ لا يجد من جموح تصورات لنموذج موضوعي لا يفعل إلا أن يهيم محلقا فوق مساحة متبسطة من النسيج . قد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدر معين من الحيوية ، ولكنه لن يفتقر إلى التماثل مع الحقيقة الذي لا يهيم كثيرا ، ولكنه سيفتقر أيضا إلى ذلك التلاحم أو التشابك بين الشكل واللون الذي يؤدي إلى التناغم المشترك الذي يعد شيئا جوهريا في الفن العظيم . لقد تبين سيزان أنه لكي يحقق الفنان مثل هذا التناغم فإن عليه أن يعتمد ، لا على رؤيته البصرية ، وإنما على إحاسيسه . وكان أن أصبح تبين الأحاسيس ، شعارا لسيزان . وتسامت المسألة إلى أن أصبحت نوعا من الهداية المفروضة بشكل ذاتي : أي نوع من التجدد الروحي . لقد كان على رؤية الرومانسي الديناميكية أن تتحول إلى رؤية الكلاسيكية الاستاتيكية .

قال سيزان في يوم من الأيام : « استمع إلى يا مسيو فوللارد ، أن التصوير هو ما يكاد يعنيه بالنسبة لنا . أعتقد أنني أصبح صفاء في مواجهة الطبيعة . ومن سوء الحظ ، بالنسبة لي ، أن التحقق من مشاعري عمل مؤلم دائما . أنني لا أستطيع أدراك الضخامة التي تتطور بها مشاعري ، أنني لا أستطيع الحصول على تلك الثروة الرائعة من الألوان التي تملأ الطبيعة بالحياة . ومع ذلك فأنني لأشعر بالحسرة لتقدمي في العمر كلما فكرت في أحاسيسي اللونية .

فانه لمن المحزن الا اكون قادرا على تسجيل نماذج كثيرة من احساسى وافكارى . انظر الى تلك السحابة - لكم اتمنى ان اكون قادراً على تصويرها . ولو كان مونييه حيا ، لاستطاع أن يفعل هذا ، فقد كان يتمتع بالقدرات الكافية لذلك . . اعتقد أن سيزان كله يكمن في تلك العبارات : تواضعه (انه لم يكن يبدو متكبرا مزهوا الا في مواجهة الناس لا في مواجهة الطبيعة) وصبره الهائل (فقد كان بإمكانه أن يعدد مئات من زوايا صور الوجوه) وذلك التأكيد التجريبي على اسمى وظائف الفنان *Je crois que deviens plus lucid devant la nature .* اعتقد أنى أصبح أكثر صفاء في مواجهة الطبيعة . . وفي مناسبة أخرى ، في اثناء محادثة بينه وبين المستعر جواكيم كاسكيت قال سيزان : « كل ما نراه يتشتت ويختفى . والطبيعة دائما هي ما هي عليه ، ولكن لاشئ يتبقى منها ، لاشئ مما نراه . ولابد لفنانا من أن يمنع فيساعدا هذا على الاحساس بالطبيعة كشيء ابدى . . أن هذا الاعتقاد بأن وراء المظاهر المرئية تكمن الحقيقة الباقية ، وأن وظيفة الفنان هي أن يكتشف تلك الحقيقة - إنما يمثل مفهوما ميتافيزيقيا عن التصوير ، ولكنه المفهوم الذى يقيم علاقة فيما بين فن المصور وبين كل ما هو أكثر عظمة في الشعر والفلسفة .

٧٤ - كان سيزان صلبا منذ البداية ، وكلما ازدادنا بعدا عن القرن التاسع عشر ، كلما بدا لنا أن صورة فنسنت فان جوخ إنما تفصل نفسها عما ذاع عن هذا العصر من خصائص غالبية ، ثم نقف في امان إلى جانب سيزان . ولا يرجع هذا الرأى إلى أى تقدم استثنائى في تقييم صوره ولوحاته ، وإنما يرجع إلى معرفة أكثر صدقا لشخصيته . وتعد المجلدات الثلاثة من رسائله إلى أخيه* كشفا مدهشا للعظمة التراجيدية لحياة هذا المصور المتواضعة . ومن الصعب أن نتوقع من الجمهور أن يقرأ القصة بكاملها ، بما تحفل به من تفاصيل قد لا تثير الا اهتمام من يمتحن نفس المهنة ، ولكننا من الممكن أن نصنع من بعض مختاراتها كتابا من أكثر الكتب تأثيرا وأكثرها قربا إلى مشاعر الناس في الادب الحديث . إذ نرى في مثل هذا الكتاب التقدم الحقيقى لفنان مصور ، ولكننا لا نلمح ظلا « لمدينة الهية » في نهاية طريق ذلك التقدم ، ثم لا نرى الا الفوضى واليأس القائم - الجنون والموت الشبيه بالانتحار لعبقرية من

عبقريات عصرنا ، في عالم بارد لا يستطيع فهما ولا تقديرا . اننا لا نرى في هذه الحياة الا سجلا كثيبا لا أمل فيه ، ولكننا نلمس ما يبرز من المجد الذي يكلل صراعا روحيا عظيما ، من الانتصار الذي حققه صبر لا حد له ، والجمال الذي خلقه عمل خالد .

لقد قيل في مجال الخط من قيمة فان جوخ انه قد ظل طيلة حياته مجرد خطاط أو رسام ، مشروعات لصور لم تكتمل - وأنه كان يصور لوحاته كما يرسم الآخرون تخطيطاتهم ، وأن أفكاره لم تكن سوى أفكارا أولية غير قادرة على التجسيد . ولا يعبر هذا القول ، في اعتقادي ، الا عن النظر إلى الفن من زاوية تكنيكية متطرفة فحسب .. تماما كما لو قلنا أن شيكسبير قد ظل طيلة حياته مجرد كاتب درامى يستخدم الشعر المرسل وأنه لم يبلغ أبدا تلك الروعة الملحمية التي نراها في « أوسيان » مثلا (١١) . ورغم أن وسيلة التعبير التي قد يقع عليها اختيار الفنان من الممكن أن تؤدي إلى بعض الاختلافات عن « المستوى المعتاد » لذلك التعبير ، فإن تلك الوسيلة لن تغير شيئا من قيمة تعبير الفنان، وقيمة ما عبر عنه ، ففي استطاعة العبقري أن يصنع « بعضا المقشة » ، أنثر مما يستطيعه هارو سىء التوجيه مزود بكل ما يمكن أن يحتويه استوديو حسن الاعداد . ويمكننا أن نرى - وأن ندرس - ذلك العنصر الذي نسميه العبقريه أحيانا ، ونسميه الشخصية في أحيان أخرى ، والذي يهرم دائما في النهاية أى ادعاء ، للدقة أو للتماثل مع الحقيقة ، قد يرغمه النقد ، أقول أنه من الممكن لنا أن نرى ذلك العنصر وأن ندرسه في حالة فان جوخ ، مثلما يمكن أن ندرسه في حالات عديدة أخرى ولكننا بدراستنا له فاننا لا نفسره .

لقد بدأ فان جوخ حياته العملية بصورة عادية تماما - بوصفه رجل أعمال ، وقد تمرن على العمل لدى مجموعة من تجار اللوحات . بل لقد كان على استعداد لأن يشتري « توب هات » ! ولكنه وقع في حب ابنة صاحبة البيت الذي يسكن فيه ، دون أن يكسب هو بدوره حبها ، وتغيرت شخصيته منذ ذلك الوقت . لقد أصبح نحيفا خائرا الهمة ، ثم بدأ في الرسم . وتحول عن الرسم إلى القراءة ، وبخاصة في الكتاب المقدس . وهكذا حقق نوعا من الاعلاء وعندما بلغ الثانية والعشرين ، وضع نصب عينيه ذلك المثل الأعلى الذي حدده رينان :

« على المرء أن يتخلى عن كل الأهداف الانانية أن أراد أن يسلك سلوكا طيبا في هذا العالم .. أن الانسان لم يأت إلى هذه الأرض لكي يكون سعيدا

فحسب ، بل انه لم يأت اليها الا لكي يكون - ببساطة - امينا ، لقد أتى لكي يحقق اشياء عظيمة من أجل الانسانية ، لكي يحقق النبل ولكي يتخطى الابتذال الذي يتمرغ فيه وجود معظم افراده . .

وليس من الممكن أن نفهم حياة فان جوخ ولوحاته الا إذا تبينا أن تلك الرؤية قد صاحبتة إلى النهاية « أن يكون - ببساطة - امينا » أن تلك الكلمات إنما تصف نشاطه كله ولكن كم كان ذلك صعبا ! هناك خطاب كتبته إلى اخيه في سنة ١٨٨٠ يصف فيه المجرى اليأس الذي تنساب فيه روحه :

« عليك ألا تعتقد بأننى أنكر الأشياء ، بل أنك لتجدنى مخلصا في عدم ايمانى . ورغم أننى قد تغيرت ، الا اننى مازالت كما أنا ، كما اننى لا أرغب الا في شيء واحد ، كيف يمكننى أن أكون ذا نفع في هذا العالم ، والا يمكننى أن أخدم هدفا معينا وأن أكون ذا فائدة من أى نوع ، وكيف يمكننى أن اتعلم أكثر وأن أدرس موضوعات معينة دراسة أكثر عمقا ؟ أترى ، هذا هو ما يشغلنى غلى الدوام ، ثم اشعر بأننى سجين الفقر مستبعد من المساهمة في أعمال معينة كما أن اشياء ضرورية معينة ليست في متناول يدى . وهذا واحد من الاسباب التى لا تدعونى إلى أن أحيا بدون كتابة ، وحينئذ يشعر المرء بالفراغ حيث كان من الواجب أن توجد الصداقة والمشاعر الجادة والقوية ، ويشعر المرء بخور مقرع يأكل طاقته المعنوية ، ويبدو القدر كما لو كان قد وضع حاجزا أمام غرائز الوجدان ، ويرتفع فيضان من الاشمئزاز لكى يفمرنى . ثم أصبح متعجبا » أما أطول ذلك يا الهى ! » .

واكتشف فان جوخ أن رغبته في أن يكون امينا ببساطة تتعارض تعارضا كاملا مع الحياة المريحة الناعمة . وكان كل ما يطلبه مجرد سقف فوق رأسه وسرير والاحتياجات ذات الضرورة المطلقة . وقال « يجب أن نعيش مثل الرهبان الناسكين ، إلى جانب العمل لاشباع اسمى رغباتنا ، مع التضحية براحتنا » . الا أن الفشل ، كان هو كل ما قابله ، وانحدرت حياته حتى أصبحت جوعا واحدا متكررا إلى المال - المال الكافى لشراء الألوان أولا ، ثم الخبز بعد ذلك . والنهية البائسة لحياته معروفة جيدا ، ولكنه مات وهو يحاول أن يكون امينا ببساطة .

ويعطى ذلك الانشغال بهدف الحياة لأعمال فان جوخ طابعا مختلفا تماما

عن أعمال معاصريه العظام - مانيت وسيزان وجوجان ورينوار . اما اقارانه الحقيقيون فهما رمبراندت وميليه ، اللذين كان يعجب بكليهما اعجابا عظيما . وقد كان مدفوعا بصورة طبيعية إلى أن يحيا حياة العاملين من الناس . وقد اعترف قائلا : « يمكننى أن اتكفل بنفسى جيدا دون حاجة إلى الله ، فى كل من حياتى وتصويرى ولكننى لا أستطيع أن أعيش ، وأنا مريض بهذا الشكل ، بدون شئ معين ، أكثر عظمة منى ، هو حياتى - القدرة على الخلق .. وائنى لأريد أن أقول فى الصورة شيئا باعثا على الراحة ، كما هى الموسيقى ، أريد أن أصور الرجال والنساء وهم يحملون بعضا من ذلك الشئ الأبدى الذى ترمز اليه هالة الشمس عادة ، والذى تسعى إلى تصويره عن طريق الاشعاع الحقيقى لالواننا والتموجات الظاهرة فيها » . ولو أن ذلك الاعتراف قد أنتهى عند التعبير : « الذى ترمز اليه الشمس عادة » لكان قد أصبح مجرد كلام عاطفى ، ولكن الانسان لا يستطيع أن يكون عاطفيا و « امينا ببساطة » فى نفس الوقت ، ولكى يكون « امينا ببساطة » تحقق فان جوخ أنه من الجوهرى أن يكتشف وسيلة للتعبير عن الذات ، وكلما زاد أخلاصه وصدقته فى البحث عن تلك الوسيلة كلما وصل إلى قوة الشكل ونقاء اللون وإلى الارتباط المتجدد بالحقيقة - أى إلى كل تلك المميزات التى تصنع غرابة فنه وحيويته .

٧٥ - أن مصير جوجان ليس مؤكدا تماما ، أنه لم يكن امينا مع نفسه بقدر أمانة فان جوخ . كما تبدو « يوميات » جوجان ، بعد « رسائل » فان جوخ ، فى صورة مشاكسة نكدة بحيث لا تحتمل ، فقد كان جوجان مشربا بالغرور واعجابه بذاته . ولايد أن نتذكر أن جوجان كان فنانا علم نفسه بنفسه . وقدولد فى باريس سنة ١٨٤٨ ، وقضى بعض طفولته فى ليما* . وهكذا فان الشمس الاستوائية قد عمدته . وقد ارتحل كثيرا قبل أن يبلغ العشرين ، ولكنه فى الثالثة والعشرين من عمره أصبح سمسارا لعمليات تحويل النقد ، كما أصبح أيضا ، مصورا هاويا متحمسا ، وأصبح على علاقة ببيسارو . ولا تتمتع لوحاته المائية الاولى بأى روح متميزة خاصة ، وأن كانت حساسة وتعبير بالفعل عن الاهتمام بالقيم اللونية الخالصة ، ولكنها تماثل ما يجب أن نتوقعه من أى انسان ذكى مثقف حينما يعبث بالالوان ، حينما يكون على دراية بما كان يفعله الانطباعيون . الا أن شغفه بالفن كله قد تعدى الحدود الطبيعية . ففى عام ١٨٨١ تخلى عن وظيفته ، وذهب فى عام ١٨٨٢ مع ببيسارو

(١) ليما - احدى مقاطعات « بيرو » فى امريكا الجنوبية . (المترجم)

لكى يمارس التصوير فى نورماندى وبريتانى ، تاركا لزوجه مهمة رعاية أسرته . وكان بيسارو قد ذهب فى طفولته إلى جزر الانتيل ، وهكذا كان با-كانه أن يتبادل مع جوجان ذكريات الاراضى الحارة عن اللون وضوء الشمس . وتزايد ذلك الشغف عند جوجان بكل ما هو بدائى ، مما كان من المقدر أن يرسم حياته كلها . وقد بحث عنه فى البداية فى برينا البعيدة ، ولمرة الاولى اتصل بفان جوخ هناك . وفى سنة ١٨٨٧ رحل فجأة إلى جزر المارتينيك ، وزار جزر الانتيل التى حكى له بيسارو عنها . وغاد فى السنة التالية إلى فرنسا ، وكان أن بدأت تلك الصداقة التراجيدية بينه وبين فان جوخ فى أرليه ، التى انتهت بانتحار فان جوخ . وعاد جوجان إلى بريتانى . ولكنه زار تاهيتى فى سنة ١٨٩١ ، ورغم أنه قد عاد إلى فرنسا لمدة عام أو عامين ، الا أنه لم يعد يشعر بالسعادة فى جو أوروبا المتحضر أكثر من اللازم . وعاد إلى البحار الجنوبية فى سنة ١٨٩١ ، وظل هناك حتى مات فى جزر الماركيز سنة ١٩٠٢ .

ومن الصعب أن نقطع بشئ عن جوجان . كما أن أحدا لا يشك فى عمق مشاعره ، فقد كان ذا حساسية حادة ، وبخاصة ازاء اللون . وقد كان يعرف أيضا ما الذى أراد أن يحققه بتصويره ، وكانت إرادته قوية . كما أن موهبته لم تكن سهلة المأخذ أبدا . وهو يعترف فى «يومياته » قائلا : « أننى احتاج - حيثما أذهب - إلى فترة حضانة معينة ، حتى أتعلم فى كل مرة معنى الأشجار والنباتات - من كل نوع ، وباختصار ، تلك التى لا ترغب أبدا فى الاستسلام لفهم الناس .. » ولكن هذا الموقف هو الموقف الصحيح للمصور ازاء الطبيعة ، رغم أنه قد يكون من الشاذ قليلا أن نعثر على مثل هذا التواضع فى جوجان . أنه لم يكن متواضعا كما قد توحى إلينا حياته ، وكما قد يكتشفه أى قارئ ليومياته . الا أن هناك تمايزا كما يشير جوجان نفسه ، بين التواضع وكبرياء التواضع أن نصفه بالرومانسية . فمن الناحية السطحية ، يبدو كما لو كان هذا الحب لكل ما هو بدائى ، وهذه الرغبة فى التحول إلى الوحشية ، والهروب من الحضارة والمجتمع ، أقول أنها تبدو - سطحيا - كما لو كانت شكلا متطرفا من الرومانسية . ولكننا نحس باليوميات خشنة ساخرة ، بل وواقعية بمعنى من المعانى ، لقد هرب جوجان إلى البحار الجنوبية لأسباب حسية لا لأسباب مثالية . لقد كان تهما إلى الالوان وإلى الخصوبة وإلى البهجة الطبيعية . وقد شعر بأنه يستطيع أن يخلق من مثل تلك المواد فنا أكثر صلابة بل وأكثر كلاسيكية مما تقدمه أعمال الانطباعيين الذاهلة الشاحبة .

ومن المعترف به بشكل عام أن جوجان قد فشل في خلق أسلوب كلاسيكي .
ومن المعتاد أن يتضمن السبب الذي يقدم لفشله كلمة « زخرفى » . فحينما
نبدأ - ذات مرة - في وصف عمل فنان ما بأنه زخرفى ، فإننا نجد حقا أسبابا
وجيبة لذلك . وقد كان جوجان نفسه يتروم بحكمة شعرية ، ومن المناسب أن
نقتبسها :

الفن لأجل الفن ، لم لا ؟

الفن لأجل الحياة ، لم لا ؟

الفن لأجل المتعة ، لم لا ؟

ما الذى يهم ، طالما أنه سيظل فنا ؟

وهكذا يمكننا أن نقول ، الفن لأجل الزخرفة - ما الذى يهم طالما أنه فن
وسيظل فنا ؟ أن وصف لوحة ما بأنها زخرفية إنما يدل على أنها تفتقر إلى قيمة
معينة تلك التى سيكون علينا بالأحرى أن ندعوها قيمة انسانية (طالما أن
القيم الالهية ليست محل بحثنا) . وحينما نقارن جوجان بفنان جوخ ،
فسيصدمنا على الفور هذا الاختلاف : الهولندى ملء بالحب لمواطنيه ، وهو
يسعى دائما إلى أن يجسد هذا الحب في فنه ، تماما مثلما فعل فنانون عظام من
أمثال رمبرانت وشيكسبير . وربما قيل أن هذا إنما كان طموحا أدبيا غير
واضح أمام رؤية المصور : ما الذى يهم طالما أنه سيظل فنا ؟ ولكن الفن ليس
تجريدا ، أنه نشاط انسانى ، ولكنه لا يتحقق الا من خلال استخدامه لوسيلة
معينة ، هى شخصية الفنان . وسوف تصبح مميزات تلك الشخصية مميزات
الفن وخصائصه بصيغتها ، وستعتمد قيمة الفن حينئذ على عمق الاحساس
الانسانى . وقد أمتلك فنان جوخ قدرا وفيرا من هذه الصلابة الناتجة من عمق
مشاعره ، ولكن جوجان ظل يفتقد اليها بوضوح ، ومن خلال كل ما يترأى في
عمله من جمال .

٧٦ - يأتى هنرى روسو باعتباره أكثر الشخصيات أهمية في تاريخ الفن
الحديث ، بعد سيزان وفان جوخ وجوجان . وقد ولد في لافال (ماين) سنة
١٨٨٤ ابنا لأحد تجار الحديد الخردة . وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمره ،
جند في الجيش وخدم فيه طيلة خمس سنوات كجندي من جنود المشاة في
الحملة المكسيكية ١٨٦٢ - ١٨٦٧ . وفي حرب سنة ١٨٧٠ رقى إلى رتبة

« جاويش » . وحينما وقعت اتفاقية الصلح ، منح وظيفة ضابط احتياط في حامية باريس . وكان في الحادية والأربعين من عمره حينما بدأ في التصوير ، ولكن هذا لا يعنى أن الرغبة في التصوير كانت دافعا ظهر لديه في وقت متأخر ، بل انه قد عنى بهذه الرغبة في نفسه منذ بواكير حياته ، ولكنه انتظر حتى وجد القدرة على أن يكرس نفسه كلية لفنه . ثم عاش بعد ذلك بقية حياته في فقر مدقع ، وفي انغماس كامل في عملية خلقه الفنى .

ولكن لم يكن تعا ، إذ سرعان ما وجد جماعة من المعجبين المثقفين من حوله . فقد عرفه الفريد جارى ، الشاعر الذى كتب قصيدة « أويو ملكا » ، كما عرفه جيوم أبوللينير ، وهو شاعر أعظم ، وكان من أصدقائه الاوائل المخلصين . وقد كان روسو شخصية جذابة بغض النظر عن عمله . فقد عاش حياة رجل عادى من الطبقة العاملة ، وما اشد خلو هذه الحياة من الاحداث حتى لقد كان على كتاب تاريخ حياته أن يعتمدوا على الاقاصيص والحكايات يملأون بها صفحاتهم . ولا يصور هذا الا ضيق أفق حياة الرجل الكامل . وأنا أقول « الكامل » عامدا ، ولست واثقا من أنها لا يجب أن تكون « مستكملا » . لأنه ليس هناك من شك في أن روسو قد أصبح مدركا لطبيعة عمله ، وأنه قد غرسها في نفسه بمثابة وصبر . وكان من الممكن لمثل هذا العمل أن يؤدي إلى التصنع والافتعال في حالة أقل أصالة ، ولكن روسو كان يتمتع بحساسية حية دافقة . وقد أحتزن عقله - في المكسيك قدرا كبيرا من الصور الغريبة للطيور والوحوش والأزهار ، وحينما بدأ في التصوير ، بعد عشرين عاما ، فإنه قد صور مناظر الغابات الاستوائية هذه من الذاكرة مباشرة . وكانت تلك العناصر قد نظمت في ذاكرته بصورة زخرفية جسورة ، كما لو كان عقله اللاواعى يعمل طيلة الوقت ، ينظم ويختار كل ذى دلالة من بين انطباعاته المخزنة . وقد أتبع هو في كل لوحاته ، المنهج الذى كونه التجربة والغريزة بوصفه المنهج الصحيح . وقد قال أن الطبيعة كانت أستاذه الوحيد ، وكان هذا صحيحا بمعنى أنه لم يتعلم على أيدي أساتذة أكاديميين ، ولكنه لم يأخذ مادته الخام الا من هذا المصدر ، كما أن تصميماته لم تكن الا منحة خياله وحده . وهناك شئ طغوى يكمن في جوهر لوحاته ، كما أننا نرى شيئا متحققا في هذه اللوحات بعيدا عن مستوى الطفل . لقد كان بسيطا ، ولكنه كان عميقا ايضا ، ذلك العمق في فهم الحياة الذى لا يتحقق الا بمزج الحساسية بالخبرة ، وليست له صلة بالثقافة أو بالقدرة الذهنية .

٧٧ - يوصف بابلوبيكاسو دائما بأنه أكثر المصورين الاحياء اهمية ، الا انه من الصعب ان نعرف ما تدل عليه هذه الكلمة التقليدية . فهل من الضروري أن يكون المصور الهام مصورا جيدا على الدوام ، أو أن يكون رجلا يعبر عن احساسه بالجمال في اشكال خالدة لانها تتمتع بقيمة عالمية ؟ أم أن المصور الهام هو مجرد إنسان يتجه إلى هيئة من الحطيفين منتخبة من بين الفوضى ، تلك الهيئة التي تضمن في معظم العصور حكما إلى جانب أى هروب ذى طابع غريب وفاضح من الثقافة ؟ ليس من السهل أن نجيب على هذه الأسئلة ، وفي حالة بيكاسو بوجه خاص ، فاننا نرى أن الطبيعة المتغيرة المتقلبة لنشاطه تمنع من تقديم أى اجابة مختصرة . لقد تجنب أن يكون له أسلوب معين بكل ثمن . أن بإمكانه أن يكون انسانيا ولاذعا كما كان تولوز لوتريك . وماهرا ذكيا كما كان انجريه ، وقويا هائلا كما كان ميكلانجلو وعاطفيا كما كان جرويز ، وهو يستطيع أن يكون مجردا كامل التجريد بعيدا عن أى قيمة تتناسب مع رد الفعل الفيزيقي العادي ازاء الشكل . ورغم هذا فان بيكاسو قد أعلن بنفسه أنه لم يتغير أبدا ، واننا يجب أن نبحث عن نفس مبادئ التصميم في كل صوره ، وعن نفس القيم ونفس الموضوعية .

لقد ولد بيكاسو في ملقا في اسبانيا سنة ١٨٨١ ، وعلى ذلك فانه ينتمى إلى جيل أحدث من جيل ماتيس الذى ولد سنة ١٨٦٩ ، وأنا اذكر ماتيس لأن بعض الناس قد ينظرون اليه باعتباره مصورا مازال ذا اهمية كبيرة ، كما أنه لا يمكن أن يؤدي إلى بروز نفس الاحساس بالشك والارتباك الذى يصعب على التعبير . ومازالت سمعة ماتيس في أمان من الضياع ، على الرغم من عدم الاعتراف الكامل بأهمية فنه ومغزاه ، الا ان فن ماتيس يحمل في ثناياه احساسا بالتحقق ، أنه تقليد مستقر ، تقليد سيزان ، وقد دفع به إلى مجال أكثر عمقا ، خالقا بذلك تحقيا أكثر اكتمالا لرؤية الصور . ومع هذا فان بيكاسو هو بداية تقليد جديد ، كما يكمن نصف خياله في قدرته على إثارة احساسنا بالدهشة .

ورغم أن باريس كانت قد امتصته (فهو قد استقر هناك سنة ١٩٠٣) الا انها لم تغيره أو تهضمه أبدا . لقد حافظ على تناسقه القومي ، وكانت هذه المحافظة كما قال مستر أوهدى في كتابه « بيكاسو والتقليد الفرنسى » ، ذات طابع المانى أكثر منه فرنسي . وربما كانت كلمة « المانى » غريبة في

استخدامها هنا ، ولكن مستر أوهدى يرى تشابها خفيا بين العبقريات الاغريقية والاسبانية والالمانية : اتجاهها المشترك نحو التعبير عن اشتياق كبير إلى اللانهاى وإلى العلوى السماوى . ونستطيع نحن أن نوافق على أن أسلوب بيكاسو في جوانبه السطحية على أى حال : « معتم في الوانه ، معزق بصورة جوهرية في الهامه ، عمودى في اتجاهه ، رومانسى في تناغمه ، يجسد في مجموعته الروح القوطى أو الجرمانى » . انه لمن الصعب أن يوافق بيكاسو نفسه على مثل هذا التعميم . وهو مثل كل فنان حديث ، فردى بصورة ضرورية : كما أن عبارة « أنا أرسم ما أراه » هى أحد اقواله الاثيرة . ولكن قد يجيبنا مستر أوهدى قائلا : انه لا يوجد أشياء من مثل « الفردى » هذا ، اننا جميعا نعبر عن التنظيمات المعقدة التى ولدنا فى وسطها باعتبارها وحدات مستقلة .

وهناك بعض التأملات - حول الفن - التى تعزى إلى بيكاسو نفسه . وقد قيلت هذه التأملات فى الاصل لمجلة روسية ، ثم ترجمت فيما بعد إلى الفرنسية ونشرت فى العدد الثانى من مجلة تدعى « الاشكال Formes » . وبعض ملاحظاته موجهة إلى نقاده . ويقول فيها على سبيل المثال : « ليس للفن ماض ولا مستقبل والفن الذى لا يقوى على تأكيد نفسه فى الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبدا . والفن المصرى والاغريقى لا يمتان إلى الماضى : انهما أكثر حياة اليوم مما كانا بالأمس . ان التغير ليس تطورا . فاذا ما غير الفنان وسائل تعبيره ، فإن هذا لا يعنى أنه قد غير تفكيره » . ويعود مرة أخرى فيقول (« ليست التكعيبية مدرسة مختلفة عن المدارس الأخرى فى التصوير . إذ تحكمها جميعا نفس العناصر ونفس المبادئ » . وفى تفسير أعمق للتكعيبية نجد هذه القواعد : « الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان اختلافًا كليًا وليست التكعيبية بذرة ولا جرثومة فن جديد : انها تمثل مرحلة فى تطوير الاشكال الصورية الأصلية . ويتمتع هذه الاشكال المتحققة بحقها فى وجود مستقل . » . « هناك مصورون يحولون الشمس إلى نقطة صفراء . ولكن هناك مصورون آخرون يحولون النقطة الصفراء إلى شمس بفضل فنههم وذكائهم » .

وربما لم يكن للنوايا قيمة فى الفن كما يقول بيكاسو . فالعمل الوحيد للمصور هو أن يمارس التصوير ، وسوف يدهشه العمل الفنى فى النهاية ويفاجئه Je ne cherche pas , je trouve (انتى لا أبحث وانما اكتشف) . ولكننا إذ

نتحدث ، لا إلى المصور ، ولا إلى الفنان ، وإنما إلى المتفرج الذى نطلب منه أن يعجب بعملنا ، فإن علينا فى تلك الظروف أن نطلب حمايته من شخصية المصور . وهناك لوحات لبيكاسو ، يعود معظمها إلى «مرحلته الزرقاء» (١٩٠٢ - ١٩٠٥) وهى التى تقاومت بصبغتها العاطفية ، وهناك لوحات أخرى ، أحدث عهدا ، لا تتمتع بأى تنظيم يمكن اكتشافه على الإطلاق . ومن الممكن فى بعض الأحيان أن نعتقد أن الصبغة الذهنية القاسية لبعض من أكثر تجريداته هندسية وتنظيما ، ليست إلا رد فعل ناتج من أكثر حالات المزاجية عاطفية . ولكننا نرى عند بيكاسو ، بغض النظر عن حالات الإفراط أو تجاوز المعقول هذه ، عددا كبيرا من الأعمال ذا تنوع لا نهائى . وقد لا تكون الطاقة الهائلة التى تكشف عنها هذه الأعمال الأدليا على العبقرية ، لأن الرجل العاقل وحده هو الذى يستطيع أن يصر على بلامته كما يقول بليك .

٧٨ - وإلى جانب بيكاسو ، علينا أن ننظر إلى مارك شاجال ، باعتباره فنانا حديثا نموذجيا . بل إن رينيه تشوب ، فى أحد الكتب التى صدرت أخيرا بعنوان : «مارك شاجال والروح اليهودية» ، يذهب إلى حد أن يزعم بشكل واضح أن شاجال هو أكثر المصورين الأحياء أهمية . وقد ولد شاجال فى فيتيبسك ، فى روسيا ، سنة ١٨٨٧ لأبوين يهوديين . وظل لفترة من الزمن تلميذا لباكسيت ، المصمم الذى اشتهر بأعماله للباليه الروسى فى سانت بطرسبرج ولكنه جاء إلى باريس سنة ١٩١٠ ، وأعلن أن باريس كانت هى مدرسته الحقيقية لفنه ولحياته . ثم عاد إلى روسيا سنة ١٩١٤ ، وظل هناك فى أثناء مرحلة الحرب والثورة حتى سنة ١٩٢٢ . وفى خلال تلك المرحلة أسس أكاديمية للفن فى فيتيبسك ، ثم عاد إلى باريس حيث استمر فى العمل .

ورغم أن أعمال شاجال تكاد أن تحير بل وتغضب أولئك الذين يكتشفون « اتجاهات هدامة » فى كل ما هو غير مألوف ، إلا أننا يجب أن نميز تميزا حادا ، بين تلك الأعمال وبين أعمال ماتيس وبيكاسو ، ومن الطبيعى أن يكون هذا هو الموضوع الرئيسى فى كتاب مستر تشوب ، وهو لا يتروى فى أن يصف بحرية يحسد عليها فى استخدام إحدى الكلمات الصعبة ، يصف تلك الخاصية المتميزة فى شاجال بأنها « الحب » وهو يقول بأن ماتيس وبيكاسو قد أصبحا منغمسين فى تكنيك قنهما حتى ليجب أن تنههما بنوع معين من اللانسانية .

إن فنهما ذا طابع ذهنى ، أما شاجال فهو يصور بقلبه فى مباشرة وتدفق
يعتبران من الخصائص المميزة تماما لجنسه . وهو فى الحقيقة غنائى فى
الوانه ، كما أن صورته لها ما يشابهها فى الشعر . أنه لا يخاف من أن يدعى ذا
نزعة « أدبية » .

٧٩ - هناك نقطتان مهمتان هنا ، لابد من تناولهما بالبحث . وأولاهما هى
مسألة الجنس . فقد يكون مما يمت إلى الماضى ، أن نعتقد بوجود العامل
الجنسى فى الفن أو فى أى شئ آخر ، باستثناء السياسة ، ولكن على الرغم من
أن الفن عالمى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ويتمتع بتاريخ معقد غاية التعقيد
من العلاقات والتأثيرات التى عاشت عبر عصور وأجيال لا عدد لها ، نقول أنه
على الرغم من كل ذلك فإن أنواعا معينة من الفن قد كانت مميزة لأنواع معينة
من الشعوب ، فإذا ما رسمنا خطا عريضا للتمييز ، مثل ذلك الخط القائم بين
الجنس الأرى والجنس السامى فإننا سنكتشف اختلافا ملحوظا فى الأساليب
التعبير الجمالى . فالساميون فى الحقيقة لا يعبرون مطلقا بالأساليب
التجسدية - وهذا يعنى أن هذه الأساليب ليست أصيلة أو « فطرية » فيهم .
ويمكن أن نقول بصورة تقريبية أنه لا يوجد فن تشكيلى يهودى . فاليهود فى
أصلهم جنس صحراوي ، بدوى ، يستجيبون استجابة سريعة للخبرة
الفيزيقية . ولكن معظم الفنون ، انما تنتمى الى الشعوب الحضرية ، الى تلك
الشعوب التى تستقر فى المدن وتشكل حضارة ثابتة ومناخا يؤدى إلى تنقية
مستمرة للشوائب الحضارية . ولا تستطيع الاجناس البدوية أن تخلق إلا فنا
شعبيا يعبر عنه فى أشياء متحركة ، ويرتبط فن شاجال بصلة القربى الى فن
شعبى من هذا النوع . ولكن شاجال أعلن أن هذا الفن لا يقنعه وأن هذا الفن
قد استبعد عوامل تنقية الحضارة وتطهيرها ، لا لسبب إلا لأنه فن متطرف
تماما .

والجنس اليهودى ، رغم أنه ما زال مشتتا ، وبدويا بمعنى من المعانى ،
الا أنه قد أصبح بدرجة كبيرة جزءا لا يتجزأ من الثقافة الأوروبية^(١٧) .
وما زال اليهودى يحتفظ بقلبه الجوهري ، وعدم القدرة على السكون أو الهدوء
بنفس الصورة التى ميزت أباءه ، ولكنه قد حوصر وسدت عليه منافذ الهرب ،

كما سبقه الزمن وخلفه وراءه ، وهكذا بدأ ، متأخرا جدا ، يأخذ بأسباب الفن التجسدي ، والفن الذى يخلقه فن متميز أنه لا يحترم الشكل احترام الفن الأرى له ، أنه يتجنب كل ما هو محدود وثابت . وهو رومانسى فى جوهره ، ولا يخجل من رومانسيته . وهو لا يرى فى التصوير وسيلة لتفسير العالم الخارجى ، وإنما وسيلة للتعبير عن النفس الداخلية . وهذا هو السبب فى استخدامه للنماذج الأساسية للفن الفردى - الغنائية والرمزية .

٨٠ - وليست الرمزية سوى فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة (حمامة لكى تمثل السلام) وهو مألوف بما فيه الكفاية فى الشعر : ولكن الغنائية فى التصوير تبدو فى صورة اضطراب خطير فى المقاييس والمستويات . ونحن ، إذ نستخدم كلمة « غنائية » فإننا نحن فى الحقيقة نستخدم نوعا من التشبيه . فالغنائية فى الشعر ، وهى أسلوب « مباشر » معين للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية : وهذا يعنى ، أننا لا نحاول أن نصبغ التعبير بصبغة عقلية ، وإنما لن نضع فى اعتبارنا إلا التوازن الوجدانى للكلمات ، بل أن معناها الحرفى قد يكون سخيلا أو تافها .

فلتذهب لتحاول الإمساك بنجمة هاربة

أو فلتنتزع جذر تفاحة لا جذر لها .. !

أو فلتخبرنى ، أين هى ساعات الزمان الماضية

أو فلتخبرنى ، عن قد شق قدم الشيطان ..

كذلك فى التصوير ، إذا شئنا أن نحل هذه الوسيلة الفنية محل الشعر ، فإننا سنحصل على شيء شبيه بفن شاجال - وهو الفن الذى يأتى التناغم فيه من لمعان الألوان المتألقة كالألوان قوس قزح ، وهى الألوان التى تؤثر فى وجداننا بطريقة لا تفسير لها ، مثلما تؤثر فى وجداننا أصداء الكلمات فى قصيدة غنائية ، ألوان لا تنتمى إلى أى مشهد من مشاهد الطبيعة ، ولكنها تنتمى إلى عالم من الخيالات اللاواعية ، عالم من اللصوص وقطاع الطرق ، عالم يجمع بين الشيوخ الأشرار وبرج ايفل ، بين الشموس المتمددة وحيوانات العمل

الصبورة^(١)، عالم من الصور قادر على أن يرمز إلى خصوصية رؤية الفنان وثنائنا ، وعلى أن يعبر عن بهجة الفنان الخلاقة .

٨٠ - (١) إن كلمة « التعبير » ، لهى كلمة ذات دلالة هامة فى الفن الحديث . ومن الممكن ألا تدل على شىء أكثر مما دلت عليه فى العبارة التى استخدمتها لتوى عن شاحبال - التعبير هو الاسفار الخارجية عن المشاعر الداخلية . إلا أن كل شىء فى مثل هذا الاسفار سيعتمد على إذا ما كنا نحترم العالم الخارجى (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقا له . وعلى أساس من الافتراض الأول ظهرت مدرسة بكاملها فى الفن الحديث اتخذت من كلمة « التعبيرية » شعارا لها . وهى كلمة ضرورية بصورة جوهرية ، مثلها فى ذلك مثل « المثالية » ، « الواقعية » ، وليست مجرد كلمة ذات دلالات ثانوية مثل « الانطباعية » أو « ما فوق الواقعية » . انها تعبر عن طريقة أساسية من طرق ادراك العالم المحيط بنا وتمثله . واعتقد انه من المحتمل ألا تكون هناك إلا تلك الطرق الثلاث الرئيسية : الواقعية والمثالية والتعبيرية . ولا تحتاج الطريقة الواقعية إلى تفسير ، فهى ، فى الفنون التجسيدية ، الجهد الذى نبذله كى نعرض العالم تماما كما يتراءى لحواسنا بلا تخفيف لالوانه ، وبدون اغفال لتفاصيله ، وبغير تزييف من أى نوع . ويمكننا أن نتبين عدم بساطة ذلك الجهد بالصورة التى قد نتراءى لنا ، عن طريق حركة مثل الحركة الانطباعية ، التى تشككت فى الأنس العلمية للرؤية التقليدية أو الطبيعية ، وحاولت أن تكون أكثر وأكثر دقة فى عرضها للطبيعة .

وتبدأ المثالية ، وهى الطريقة التى ربما كانت الطريقة الأكثر اتباعا فى الفنون ، تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ، لكنها تنتقى وترفض ما لا يلائمها - بصورة واعية عامدة - من كتل الحقائق الحاشدة . والمثالية ،

(١) ومثلما قال السنجاب عن العالم أنه ، عالم يتكون من كل ما يبدأ اسمه بعرف (ق) مثل القمر والقطار والقلب والقط . وربما كان من المفيد أن نقتبس هنا تلك الحجة المفصلة التى ساقها صانع القبهات لكى يضع نهاية لتلك المحادثة المتميزة ، نقتبسها لصالح بعض نقاد الفن الحديث : « تسأل السنجاب : هل سبق لك أن رأيت شيئا مثل رسم للكثرة ؟ » وقالت اليس ، وقد عراها الاضطراب : « حقا ، هل تسألنى أنا الآن ، لا اظن أن ... » وهنا قال صانع القبهات : « انن عليك ألا تتكلمى ! » (السنجاب وصانع القبهات واليس كلها شخصيات من قصة الاطفال « اليس فى بلاد العجائب » التى كتبها لويس كارول سنة ١٨٦٥) .

طبقا للتعريف الكلاسيكى الذى قدمه رينولدز هي : « هناك امتيازات خاصة في فن التصوير لا تخضع لما يسمى بشكل عام بتقليد الطبيعة إذ أن كل الفنون انما تستوحى صورتها الكاملة من نموذج مثالي للجمال أكثر سموا مما يمكن أن يوجد في الطبيعة الفردية » . ويقول في نفس هذا الفصل (الثالث) أن عين الفنان « بمقدرتها على تمييز جوانب القصور العرضية ، وتمييز الفتوات الزائدة في الأجسام ، وتمييز التشويهات فيها ، ما أن تقع عين الفنان على أشكال الأجسام العامة حتى تصنع مثالا مجردا عن تلك الأشكال ، أكثر اكتمالا من أى واحد أصلي منها » .

وهكذا سنرى أن المثالية تتمتع بأساس ذهني ، أنه ذلك الشرف الذهني الذى شعر رينولدز بأنه هو وحده الذى يميز الفنان من الآلة . ويمكننا أن نقول أن الواقعية تقوم على الحماس ، فهي تسجل بأكثر ما يمكنها من الصدق ما تستقبله الحواس ولكن نفس الإنسان تحتوى على قسم ثالث هو ما ندعوه بالوجدان ، إن النوع الرئيسى الأخير من الفن ليتجه إلى هذا الوجدان بالتحديد . أن التعبيرية فن لا يحاول أن يصور أو أن يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ولا أى فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق ولكنه يحاول أن يصور المشاعر الذاتية للفنان . وقد يبدو هذا الفن ، باعتباره منهجا ، مشروعا تماما مثل النوعين الآخرين . كما أنه في أزمنة مختلفة وفي بلاد مختلفة كان هو أكثر أشكال الفن ذيوعا وأوفرها نصيبا من اعتراف الناس .

وأعظم من يمثلون الفن المثالي هم أولئك الذين ينتمون إلى تقاليد الكلاسيكية الاغريقية : براكسيتيليس وفيدياس ودونا - تيللو ورافاييل وبوسان ورينولدز وسيزان . ويمثل هذا النوع بالنسبة لمن يتمتعون بميول ذهنية ، نموذج الفن السامى . والشئ الذى لا يبدى مثل هؤلاء الناس استعدادا للاعتراف به أن أنواعا معينة من الفن الحديث مثل التكعيبية والفن التجريدى عموما ، وهى أيضا ، وبكلمات رينولدز ، أفكار مجردة عن أشياء واقعية ، وهى أكثر اكتمالا من أى واحد أصلي من هذه الأشياء ، وهى على ذلك تقع في دائرة الفن المثالي .

ويتمتع الفن الاغريقى بجانبه الواقعى ، ولكننا نرى أن هذا النموذج أكثر اعتيادا في الفنين المصرى والرومانى ، وهو يمثل جانبا واحدا من النهضة الايطالية ، ولكنه أكثر انطباقا على فنون ألمانيا وبلاد الشمال . وقد حصل هذا

النوع على دفعة قوية من المدرسة الطبيعية الانجليزية (وبخاصة كونستابل)
ثم أصبح دعيا وزائفا ، بل وسخيفا على يدى الحركة الانطباعية .

والفن التعبيرى فن تعبيري بالتحديد ، ولا ترتبط مظاهره بأية مراحل
زمنية أو بلدان معينة . ولكنه يعد - إلى حد ما - أكثر انطباقا على الاجناس
الشمالية ، لأن الاجناس الشمالية تنحو نحو التأمل الداخلى الذاتى . ومن
جانب آخر ، نرى أن فنانا واحدا من شعوب البحر الأبيض المتوسط ينتمى إلى
الحركة التعبيرية ، كما أنه لا يوجد فن أكثر تعبيرية من فن زنوج أفريقيا
الاستوائية . وهناك الكثير من الفنون التعبيرية في اسبانيا (اعمال نحاس مثل
موراليه ، على سبيل المثال) ، وليس من الصعب أن نعثر على فن تعبيري في
إيطاليا . ولكن أكثر نماذجه أصالة إنما توجد في الشمال - وتعد لوحة مذبح
إيزنهايم الخلفية التى أبدعها جرانولد في كولمار أروع مثال لهذا الفن . ويهوم
الفنان مثل بروجيل بين التعبيرية والواقعية ، ولكن بوش وكثيرين من أتباعه
تعبيريون خالصون .

والتعبيرية في الفن الحديث حركة متميزة ، ولا تشترك في شيء مع التكميلية
أو غيرها من الحركات « التجريدية » ، أو ربما اشتركت معها في القليل .
ويعتبر فان جوخ ، مثله في ذلك مثل أى فنان فرد آخر ، مؤسس التعبيرية
الحديثة ، ولكن ربما كان ادوارد مونش هو أكبر روادها نفوذا وتأثيرا ، الذى
أسس تلك المدرسة الألمانية الخصبة التى لا تتمتع بحجب الناس الآن ، والتى
تضم مع هذا مجموعة من الفنانين الأقوياء ، مثل إميل نولد وكريستيان
رولفس وماكس بيكمان وكارل شميدت روتلاف . ولها في فرنسا ممثلان متميزان
هما جورج ريوالت ومارسيل جرومير ، وهناك في النمسا أوسكار كوكوشكا ،
أما مارك شاجال فهو نموذج روسى . وتوجد أيضا حركة تعبيرية قوية في بلجيكا
تستحق أن تعرف بصورة أفضل (كونستانت بيروميك وجوستاف دى سميت
وفريتز فان دير بيرج وفلوريس سيسيرز) .

وتتسامى التعبيرية إلى المعنى الحرفى للكلمة نفسها ، بمعنى أنها تعبر
عن مشاعر الفنان بأى ثمن - ويكون الثمن عادة مبالغة أو تشويها للمظاهر
الطبيعية مهما يبلغ بها حدود الصورة الباعثة على السخرية . فالكاريكاتير
تطوير للتعبيرية ، وهو فن لا يجد الناس صعوبة في فهمه وتقديره . ولكن حينما
يطلب من الكاريكاتير أن يصل إلى مستوى الإحكام والتنظيم المفترضين في

عمل من الألوان الزيتية ، أو قطعة من النحت ، حينئذ يبدأ الناس في الثورة . « إننى أدعوها شيئا يبعث على الاشمئزاز » هكذا غصم الكولونيل بليمب بالذات حينما مر بى أمام السلم فى معرض لروالت . ولكنها لن تكون باعة على الاشمئزاز إلا إذا كنت تؤمن بذلك النوع المعين من أنواع الكتب والمعروف باسم القيود الكلاسيكية أما إذا كنت تؤمن - من الجانب الآخر - بأنه من الأمور المستطابة أن تترك العنان لمشاعرك بين الحين والآخر ، فلا بد لك من أن تكون شاكرا ممتنا للفنان الذى يقدم لك صمام الأمن لتلك المشاعر .

ولا يعنى هذا أن كل تعبير إنما هو فن ، رغم أنه قد حدث أن كانت تلك الكلمات هى التعبير الذى استخدمه كروتشه ليعرف الفن . ولكن « التعبير » بالصورة التى استخدمه بها كروتشه . والصورة التى تستخدم بها فى هذه الفقرة لا يمثل الصورة التلقائية للمشاعر بنفس القدر الذى يمثلها به التعرف على الصور أو الأشياء التى تجسد المشاعر . وربما عاونتنا هذه التفرقة ، وهى تفرقة أساسية فى علم الجمال عند كروتشه ، فيما نحن بصددده . ونقدم هنا ملخصا لواحد من أوضح الشروح التى قامت لتلك النظرية .

« يكتب مستر أ. ف كاريت فى كتابه « ما هو الجمال ؟ » (مطبعة جامعة أوكسفورد سنة ١٩٢٢) قائلا : إنه ربما كان علينا أن نميز هذا « التعبير » من بين الأشياء الأخرى التى اختلطت به بصورة شائعة . أولا ، إنه ليس إشارة أو دلالة . وربما كان هناك الكثير من الاشارات أو الدلالات التى تشير إلى الاحساس أو تدل عليه ، وربما كانت هذه الاشارات أو تلك الدلالات ذات معنى خاص بالنسبة لفرد معين ، وربما كان من الممكن التعرف عليها بواسطة الأطباء أو غيرهم من أهل الراى ، ولكن تلك الاشارات أو الدلالات ليست « تعبيرات » عن ذلك الاحساس . فالصرخة أو الصيحة ليست بحاجة إلى أن تكون بذاتها معبرة عن الألم ، رغم أنها من المعتاد أن تكون الإشارة عليه . إنها من الممكن أن تدخل فى تعبير درامى عن الألم . كذلك فإننا لا ننظر إلى العرق ولا إلى تغير النبض بوصفهما تعبيراً عن شيء ما . التعبير شيء متخيل أو محسوس « ندرک » نحن بواسطته الاحساس (لا نستنتجه) . وثانيا ، التعبير ليس اتصالا . فربما كان التعبير مرتبطا بانفسنا .. مجرد رمز ، مثل الصرخة التى من الممكن أن توصل قزعنا إلى الآخرين ، إما عن طريق تأثيرهم الاعمى بهذا الفزع ، أو عن طريق أن ندعمهم يعرفون أن الفزع يملكنا . ومع

هذا فإن الصرخة ليست بحاجة إلى أن تكون معبرة عن الفزع . والتعبير .
أخيرا ، ليس رمزا ، بالمعنى الصحيح لتلك الكلمة .. فالرمز .. إشارة
« مصطنعة » ، معناها شيء متفق عليه وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا
عرفنا أنه قد اتفق عليه .

إن التعبير الذى « يكون » فنا ، بالمعنى الذى قدمه كروتشة -
أى التفكير المتأمل فى الاحساس (استجماع الذكريات فى هدوء) أكثر منه
النشاط العقلى المصاحب للاحساس نفسه - هو مفهوم أكثر اتساعا بكثير من
ذلك المفهوم الذى عرضته الآن . إن التعبير بذلك المعنى الأوسع هو قاعدة
المثالية والواقعية ، إلى جانب التعبيرية أيضا . إلا أننى اعتقد بأنه لا بد لنا أن
نقول ذلك عن الفن ذى النزعة التعبيرية بنوع خاص ، أى أن نقوله عن شكل
التعبير الأكثر قربا من مصدر الاحساس . إن الاحساس هنا خاضع للتأمل ،
ولكن ليس فى إطار فلسفى قائم على الإشارة إلى مصدره ، تلك الإشارة التى
تحدد حالة العالم ، أو ما ينبغي أن نكون عليه .

٨١ - قد أحب أن أذكر فنانين حديثين آخرين ، يبدوان لى أنهما يمثلان
سمات متميزة للعقل والحساسية ، ويوحيان بتطورات جديدة فى مدارج الفن .
وأولهما هو بول كلى وقد ولد كلى الذى مات سنة ١٩٤٠ ، فى قرية بالقرب من
برن (فى سويسرا) سنة ١٨٧٩ أبنا الأستاذ الموسيقى . وتلقى دراسته فى
ميونيخ ورحل إلى إيطاليا وتونس ، وعاش معظم أيامه ، قبل حرب ١٩١٤ -
١٩١٨ - فى ميونيخ أو باريس . وفى سنة ١٩٢١ أصبح أستاذا فى بوهوس
Bauhaus وهو نوع من « العمل » الرسمى للفن التجريبي أنشئ أصلا فى
فيمار ، ثم انتقل سنة ١٩٢٥ ، إلى ديسو . ولقد رايت رسوما هندسية من
تصميم كلى ، تتمتع بدقة وجمال يمكن أن يجتازا أكثر الاختبارات الأكاديمية
قسوة . وقد كان كلى رساما عظيما ، وربما كان من الضروري أن نؤكد ذلك قبل
تقديم طبيعة عمله .

ويجب أن نفصل كلى ، عن كل حركات الفن الحديث ، وأن نفصله
بالذات عن اتجاهات من مثل التكعيبية أو التعبيرية أو المستقبلية . وفى بعض
الاحيان تزعم الجماعة الفرنسية المعروفة باسم « السيرياليين » أنه ينتمى
إليها ، إلا أنه إذا كانت هناك أى مساهمة : حول العلاقة بينهما ، فإن
السيرياليين هم من استمدوا بعض تفكيرهم من كلى ، ولم يستمد هو منهم

شيئا . انه اكثر الفنانين المحدثين تفردا . فقد خلق عالمه الخاص - كما فعل شالجال - عالما يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة ، وبقوانينه الخاصة لمظهر الرؤية وللمنطق - وفي هذا العالم كان يعيش وكان وجوده كله . ولابد من أن يتجاوب هذا العالم تجاوبا خاصا مع الانجليز الذين يعشقون الكلام الفارغ الوقور ويعشقون أرض الأزام وبلاد العجائب . ومع ذلك فليس هناك ما هو مضحك أو ساخر بشكل متعمد في فن كلي ، انه فن غريزي ، وخيالي ولا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية . وهو يبدو أحيانا في صورة طفولية ، وفي صورة بدائية أحيانا ، وفي صورة جنونية أحيانا ثالثة ، ولكنه في حقيقته ليس واحدا من هؤلاء الثلاثة ويمكننا أن نقرب من فن كلي بصورة أفضل لو حاولنا أن نميزه من تلك الأنواع التي عرفناها .

فمن الممكن بسهولة أن نخطيء فنتخيل أن بعض رسومات كلي ليست الا من رسم بعض الأطفال . فهذه تماثل تلك في بساطتها وفي خطوطها الدقيقة العصبية وفي ملاحظتها غير المتوقعة للتفاصيل ذات الدلالة وفي خيالها الساحر إلا أن هناك فرقا واحدا بينهما وفي غاية الأهمية : فرسومات كلي تتمتع بالذكاء ، وهي موجهة إلى جمهور مثقف وتتمتع بنوع من التأثير علينا . فالطفل لا يرسم الا لنفسه (على الأقل حينما يرسم بصورة جيدة) ، وقد يدهشنا بجمال مدركاته وغرابتها ، ولكنه هو نفسه مقتنع بأنها أشياء عادية وطبيعية . ونحن نرى ما يكاد أن يكون نفس الفرق بين فن كلي وفن الانسان البدائي ، أو فنلقل فن البوشمان . فهذا الفنان يتمتع بدافع معين مرتبط بعباداته الغيبية أو السحرية ، وهو مدرك لوجود نظارة ، وهم قبيلته . والفنان البدائي يختلف - إلى هذه الدرجة - عن الطفل ، وهو يختلف عن كلي في احتياجه إلى نوع من الثورية أو الايهام . أما نظارة كل فهم ليسوا من المؤمنين بالسحر - بل وليسوا من المتدينين . وانما يتكون هذا الجمهور أساسا من ذوى الثقافات الرفيعة ، مهما احتج هو على ذلك . وقد لا يؤثر هذا بصورة واعية على فن كلي ، إلا أن كلي نفسه كان رجلا مثقفا ، ولا مفر من أن يتأثر فن الانسان بمستوى عقله . وهذا يمنحنا مفتاح الاختلاف بين فن كلي وفن المجانين . ربما كان عقل المجنون مشحونا بالصور الثقافية ، وربما ارتبط جنونه بخيال بلغ الغاية من العمق والجدية ، ولكنه سيفتقر مع ذلك إلى الاحساس بالتطور . أما خيال كلي فهو أشبه بقصة خرافية لا نهاية لها .

لست واثقا تمام الثقة من معرفتي بما سأقوله ، ولكننى لابد لى من أن أضمن أن كلى ، مثل السيراليين ، لم يكن جاهلا بعلم النفس الحديث : فإن فنه مرتبط به غاية الارتباط . ويقسم عالم نفسى مثل فرويد ، العقل الى مناطق ثلاث ، الواعى والباطن ، واللاواعى والعقل الباطن هو ذلك الجزء الدفين من العقل ولكنه القادر على أن يصبح عقلا واعيا والعقل اللاواعى هو ذلك الجزء الذى يقمع أو يكبت بصورة ديناميكية والذى لا يستطيع أن يكون واعيا الا عن طريق العلاج الطبى الذى ينجح فى ازالة قوى الكبت . ونحن نهتم هنا بالعقل الباطن ، لانه مركز الاستقبال العظيم للصور اللغوية أو الشفوية أو لمختزنات الذاكرة التى يستمد منها فنان مثل كلى خياله وتخيلاته . ونحن نعلم جميعا أن العقل يختزن عددا لا يحصى من سجلات المدركات القديمة ، التى حينما تاتى المناسبة الصحيحة مصادفة فانها تبرز ثانية إلى السطح ، والتى تبرز أحيانا بألوانها المحتفظة بكل حيويتها بسبب ذلك الاختفاء الطويل عن الضوء . والشئ الذى قد نفعله نحن مصادفة فى مسار تفكيرنا الواعى ، قد يفعله الفنان مصادفة فى مسار عملية الرسم . ولكن كلى لا يريد أن يأتى بعالم العقل الباطن هذا الى مجال الوعى . بل انه يريد أن يطرح أمامنا الطبيعة الخالصة النقية لهذا العالم الخفى الذى لا نشعر به - يريد أن يستقر فى هذا العالم وأن ينسى العالم الواعى . يريد أن يهرب الى عالم مختزنات الذاكرة ، عالم الصور التى لا رابط بينها ، لأن هذا العالم هو عالم الخيال ، عالم الاقاصيص الخيالية والخرافات . ان فن كلى فن ميتافيزيقى ، وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة ، وهو ينكر الحقيقة أو ينكر كفاية المدركات العادية ، إن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحدودة - انها رؤية موجهة إلى الخارج . أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ، ولابد من اكتشافه ، ان عين الفنان مركزة على قلمه والقلم يتحرك ، أما الخطوط فتغرق فى الأحلام .

٨١ - (١) والسيرالية ، أو ما فوق الواقعية ، باعتبارها حركة ، متميزة عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى ، ومن المؤكد أنها تنفصل انفصالا كاملا عن كل تقاليد التعبير الفنى المعترف بها . وعلى ذلك فقد كان من المحتم لها أن تشير أسمى أنواع المعارضة . لا فى الدوائر الأكاديمية فحسب (التى تقنع عموما بأن تنقض يدها منها باعتبارها بلاهة وسخفا) . وإنما تشير هذه المعارضة أيضا من قبل أولئك المصورين والنقاد الذين اعترف الناس بوصفهم محدثين . إلا أن مثل هذه المعارضة العمياء قد أثبتت خطأها على الدوام فى

الماضى ، حتى انه لابد لنا على الاقل من أن نبذل محاولة لكى نفهم ما الذى يرمى اليه هؤلاء الفنانون ذوو العزم الشديد ، وقد يصح لنا ، من أجل هذا الهدف ، أن نأخذ ماكس ارنست وسالفادور دالى كممثلين لهذه الحركة .

ولد ماكس ارنست ، الذى يعيش الآن ويعمل فى الولايات المتحدة ، فى بروهل بالقرب من كولونيا سنة ١٨٩١ . وقد اظهر فنه منذ البداية اتجاها نحو الرمزية ، ونحو ما يمكن أن يدعى تفكك الذهن أو العقل وتحلله ، هذا التحلل الذى يعتبر مظهرا من مظاهر الرمزية . إن الفنان ، سواء كان شاعرا أو صوفيا أو مصورا لا يبحث عن رمز لما هو واضح وقادر على أن يفسر تفسيراً منطقيا ، انه يتبين أن الحياة والحياة العقلية بوجه خاص ، توجد فى شكلين ، أولهما محدد ذو تفاصيل وشكل خارجى واضح ، والثانى - وربما كان هو الجانب الأكبر من الحياة - خفى غامض لا وضوح فيه فالكائن البشرى ينساب خلال الزمن كجبل الثلج ، لا يطفو منه إلا جزء صغير فوق مستوى الوعي . وهدف الفنان السيريالى ، سواء كان مصورا أو شاعرا ، هو أن يحاول أن يكتشف بعضا من أبعاد وجوده الخفى وخصائصه ، وهو ، لكى يفعل هذا ، فانه يستعين بأنواع مختلفة من الرموز .

وذلك لأن الرمزية ، ليست هى تلك المسألة البسيطة التى يفترضها الناس عادة ، اننا نقول فى الرياضيات : نفرض أن $S =$ الكمية المجهولة و « س » تسمى رمزا . وربما كان لنا أن نقول أى السيريالية هى « س » الخاصة بالتصوير : فهى تمثل كمية غير معروفة . إلا أن مثل هذا التفسير لن يرضى الكثير من الناس . فهم يريدون أن يعرفوا لماذا تكون « س » فى التصوير مثل ذلك الرمز المعقد . انه معقد لأن الرمزية معقدة . ويمكننا أن نبدا كلامنا بأن نقول انه من الممكن أن تكون الرمزية مجردة أو محددة . وهى مجردة حينما تستخدم اشكالا ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من ظواهر الطبيعة ، ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما كما أن حرف « س » مطلق وذاتى بكيفية كاملة . (وإذا شئنا أن نأخذ مثلا بسيطا) قلنا أنه من الممكن للذاتة أن تعتبر رمزا للكمال والاكتمال ، بل ورمزا للتراعد التى تحكم الكون . إن الهرم رمز للثبات ، والخط المتموج رمز للرشاقة أو اللطف . وعلم جرا . ويقوم الكثير من اللوحات التجريدية للمدرسة التكعيبية على نزعة رمزية شكلية من هذا النوع ، ومن الممكن أن يقال أن تنغم الفن الاغريقى

طالما أنه يقوم على قانون عددي ، انما هو نزعة رمزية شكلية من نفس النوع . ولكن الرمزية بالمعنى المعترف به عادة ، تستخدم صورا محددة ، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها . ومن الممكن مع ذلك ، لتلك العناصر ان تتجمع بأسلوب واع أو بأسلوب لا وعى فيه . فهناك أشياء معينة ، رغم أنها قد غرست في اللا وعى باعتبارها رموزا ، إلا أنها قد اعترفت بها لزمان طويل على أنها هي ما ترمز إليه ، ثم انتقلت من عصر إلى عصر متخذة صفة على نقيض حقيقتها . ويمكننا أن نقدم الثعبان والعنزة والنار والخمر والخبز كأمثلة على ذلك . وقد كشف علم النفس الحديث عن دلالة معظم هذه الرموز ومغزاها ، وكشف علاوة على ذلك عن الدلالة الرمزية لكثير من الصور التي نجدها عادة في الأحلام أو في خدع الخيال . وتنتقل السيريلية الى حد كبير من ذلك الفرع من علم النفس الحديث ، أو أنها ، على الأقل ، تجد تبريرا لها فيه . وهي تجهد بصور واعية لكي تخلق رموزا حية ، وسينتفع فن أحد السيراليين ، مثل ماكس ارنست من كل من الرموز المجردة والمحددة .

وإذ ينشغل الكثير من النقاد انشغالا شديدا بالمضمون الرمزي للوحات من مثل لوحات ماكس ارنست ، فانهم لا يقفون لكي يفكروا في قيمها الجمالية ، ثم يدينون هذه القيم ادانة كاملة باعتبارها نوعا من علم النفس أو الادب ، أو أى شيء فيما عدا التصوير وعلى ذلك فإن أمثال هؤلاء النقاد انما يكشفون عن ضيق افقهم ، وذلك لأنهم إذا ما نسوا الرمزية للحظة واحدة ، لاستطاعوا أن يكتشفوا (لو انهم يتمتعون بحساسية لا تحيز فيها) سحرا لا نهاية له في لون اللوحات الحقيقية وبنائها . ذلك لأن ماكس ارنست فنان ، وفنان قبل كل شيء بالمعنى المحدد للكلمة – أى أنه رجل يمارس التصوير بذوق وبحساسية . وهو يستخدم تلك المواهب لكي يكشف رؤياه – رؤياه الرمزية – تماما كما استخدم بليك حساسيته الشعرية لكي يكشف عن رؤياه الرمزية أيضا . وبعد قرن أو ما قرب من القرن وصلنا الى النقطة التي نعترف فيها بعبقرية بليك ، وعلينا ، ونحن في نفس الحالة المزاجية ، أن نكون قادرين على أن نتقبل عبقرية ماكس ارنست المشابهة لعبقرية بليك .

٨١ - (ب) كان الاكتشاف الحى لعالم ما وراء الطبيعة ، بالطبع ، شيئا مشتركا بين كل مراحل ، وميادين العصور الوسطى برمتها ، الا ان معظم

الظواهر الصورية لذلك الاكتشاف وقفت عند حدود الصور المضحكة والمفرزة حسب . وذهب بوش إلى أبعد من ذلك ، إلى الصور غير المعقولة . ويتميز معظم صوره التي من هذا النوع بالتفاصيل الكثيرة حتى لتبتعد بذلك عن حسن المظهر وجودته ، ولكن مجرد تعداد بعض الأمثلة من تلك الصور التفصيلية يكفيها لكي نتبين الطبيعة غير العادية لخياله . وأفضل مثال على ذلك هو اللوحة الخلفية الكبيرة لمذبح الأسكوريال ، التي تتكون من اقسام ثلاثة يتصور في وسطها حديقة فينوس ، او حديقة المذات ، والقرودوس على الشمال الجحيم على اليمين . وفي الجزء الأوسط على سبيل المثال ، نرى في قسم واحد منه مشهدا على ضفة أحد الأنهار ، ونرى تحت الماء بيضة فتحت منها نافذة مستديرة ، والنافذة معدة إلى الخارج كالأنبوبة الزجاجية حيث وقف رجل يحمل فارا على وشك الدخول في الأنبوبة . ومن جانب البيضة الآخر ينمو نبات غريب تمتد زهرته لكي تكون أريكة كروم جلس في داخلها عاشقان عاريان . وعلى الجانب الآخر من الزهرة وقف شخص آخر ليلطف بوجه عملاقة ، بينما جلس ، في أعلى الزهرة ، أشخاص عراة آخرون في أوضاع تدل على اليأس فوق جناحي نثار الخشب العملاق وعصافير وطيور أخرى . وفي الجحيم نرى شخصا عاريا مائلا ذراعيه في قيثاره ، والقيثارة تنمو خارجة من عود زهر يلطف حوله ثعبان يعتصر بين حراشيفه رجلا عاريا . وقد جلس وحش له رأس طير فوق منبر هائل وقد انفردت قدماء في الأوجال ، يأكل جثتا عارية تتطاير حولها طيور سوداء ، وقد علق بأقدام الجثث شيء يشبه القمع المقلوب . وقد تدلت من المحراب فقاعة يبرز منها شخص إلى منتصفه وهو معلق فوق فاغر الفوهة . وقد أخذ رجل يلطف خنزيرا ، وقد أزعجته حشرة خرافية ذات سيقان انسانية وصدر تدلى منه ساق انسان مقطوعة . وليس كل هذا الا بعض المختارات العشوائية من مئات حقيقية من التفاصيل الخيالية المشابهة . ان خيال سالف دور دالى بالمقارنة إلى خيال بوش هو خيال ضعيف او نقول انه خيال باهت ؟

ربما قام أولئك الذين يميلون إلى أن ينظروا إلى دالى نظرة جدية يرسم خط يفرقون به بين طبيعة الالهام في كل من الحالتين . ومع ذلك فانه من المشكوك فيه ان تلك التفرقة ستكون ذات قيمة كبيرة . ان دالى على سبيل المثال يصور حذاء سيدة وقد وقفت في داخل زجاجة من اللبن - وهو كثيرا ما يستخدم صورة حذاء السيدة . وسيذكر أولئك الذين ألفوا قراءة كتابات أصحاب مدرسة التحليل النفسى أن الحذاء واحد من أكثر الرموز الجنسية عادية . التي

قبل انها تظهر في الاحلام ، ومعظم أشكال دالى رموز معروفة من هذا النوع . وسيقال تبعا لذلك ان دالى يبنى بصورة واعية نفس النوع من الخيال الذى يعرضه بوش بطريقة طبيعية وذاتية . ولا يستطيع ، الا دالى نفسه ، أن يقول إلى أى مدى يستفيد هو بطريقة واعية متعمدة من الرمزية الفرويدية ، ولكننى أشك فيها اذا كان انتفاعه بها أكثر تعمدا من انتفاع بوش بالرموز المشابهة (لأن أحدا من المحللين النفسيين لن يفشل في أن يميز الكثير من رموز بوش باعتبارها رموزا جنسية) ، واعتقد أن أكثر ما قد يمكن لنا أن نقوله هو أن بوش لم يكن يملك المصطلحات السيكلوجية التى يصف بها ما كان يفعله ، وأنه بقدر ما تعتمد افكارنا على المفردات التى نعرفها ، فإن بوش لم يكن يعتمد نواياه . ولكننا نقول بلفظتنا الحديثة أن كلا من دالى وبوش انما كانا يستمدان خيالهما من اللاوعى ، ولا يبدوان كيفية ولوجهما إلى عالم اللاوعى من الأمور التى قد تهتما كثيرا .

الا ان التشابه بين الفنانين ما زال أكثر عمقا . ان هدف الفنان السيرىالى ، كما قال ماركس إرنست ، ليس هو أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه وبين اللاوعى ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية او وصفية ، كما أن هذا الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعى ثم يشيد بها عالما مستقلا من الخيال ، بل أن هدفه هو أن يحطم السدود ، الفيزيقية والسيكلوجية معا ، بين الوعى واللاوعى ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، ثم أن يذلق حقيقة أسمى ، حيث يمتزج الحقيقى وغير الحقيقى ، التفكير والعمل ويتقابلان ، ويسيطران على الحياة كلها . ولقد ألهم بوش اتجاهها مشابها تمام المشابهة عن طريق الافكار الدينية في العصر الوسيط والايمان بحقيقة الحياة الأخرى . لقد كانت الحياة الدنيا والحياة الآخرة ، الفردوس والجحيم والعالم ، بالنسبة لرجل يتمتع بمثل ما يتمتع به من قدرة هائلة على التخيل والحدس ، كانت حقيقية بكيفية متساوية كما كانت متداخلة أيضا ، بمعنى أنها تتشابه لكى تكون حقيقة أعلى : تلك الحقيقة التى كانت هى الحقيقة التى يمكن للفنان أن يهتم بها .

وانا لا اعنى أن دالى قد استبدل تفكير بوش الدينى بأجازة متساوية الكفاية لنوع التصوير الذى خلقه بوش ، فنحن اذا ما وضعنا جانبا الرغبة في « تزوير » أو تزييف ما يسمونه بأسطورة عبقرية الفنان ، أو موهبته الخاصة

(لانه من الواضح انه بإمكان أى انسان يتمتع بنوع متوسط من اللاوعى ان يصبح فنانا سيراليا) . واذا ما وضعنا جانبا أيضا الرغبة في تدمير مجموع الايديولوجية البورجوازية عن الفن ، فاننا لا نستطيع القول بأن السيراليين يتمتعون بأى تفكير دينى أو بأى معتقدات من أى نوع . اننى لا اعنى أكثر من أن خلود فن بوش الذى ثبت عمليا ، يجب أن يحذرنا من الرفض الشديد التسرع لفن دالى ، والسيراليين بوجه عام . وأنا بهذا الشكل أخرج موضوع القيم « الأدبية » من المسألة تماما ، ذلك لأن السيراليين ، مثلهم في ذلك مثل بوش ، لا يخلطون من نزعتهم الأدبية ، وهم راغبون تماما في التخلي عن القيم المجردة والشكلية التى ينظر إليها غالبية الفنانين المحدثين باعتبارها القيم الجوهرية في الفن .

٨١ - (جـ) كان من المعتاد في القرن السادس عشر أن يتناقش الناس حول موضوع تفوق الفنون بعضها على البعض ، وخاصة فيما بين التصوير والنحت . وكان أكثر الآراء ذيوعا هو ذلك الراى الذى مثله بنفينيئوسيليني وعبر عنه ، الذى اعتقد ان النحت أعظم - ثمانية أضعاف من أى فن آخر قائم على الرسم أو التخطيط لأن للتمثال ثمانية زوايا يمكن النظر إليه منها ولا بد من أن تتساوى كل زاوية منها في جمالها وجودتها . وقال انه ليس هناك في التصوير ما هو أكثر من صورة الشجرة أو الرجل أو أى شيء آخر منعكسة على صفحة الماء في أحد الينابيع - ان الفرق بين التصوير والنحت لا يقل عن الفرق بين الظل والجسم الذى يلقي هذا الظل نفسه .

ومن الجانب الآخر ، اعتقد ليوناردو أن التصوير أسمى من النحت لأنه أكثر ذهنية وأصل فكرا . وقد عنى بهذا التصوير - باعتباره تكتيكا - أكثر ثباتا بشكل حاسم ، بالنسبة للتأثيرات التى يستطيع أن ينتجها . كما انه أكثر اتساعا ، بصورة حاسمة كذلك ، بالنسبة للمجال الذى يفتحه أمام الابتكار أو الخيال . أما ميكلائناجو ، فحينما طرح عليه السؤال قال بطريقته المباشرة الحكيمة ، أن الاشياء ذات النهايات المتشابهة ، تتشابه هي نفسها ، وأنه لا يمكن - تبعا لذلك ، أن يكون هناك فرق بين التصوير والنحت فيما عدا تلك الفروق التى ترجع إلى الحكم الأكثر صدقا والعمل الأكثر اجتهادا .

ولم يحدث في ذلك الوقت ، أو حتى زماننا هذا ، أن تحدى أحد من الناس افتراض ميكلائناجو القائل بأن أهداف التصوير والنحت انما هي أهداف

واحدة . ولكننا اليوم لا نقتصر على أن نميز تمييزا واضحا تماما بين أهداف الفنون المختلفة بل أننا نعترف أيضا بإمكانية أن يكون للفنانين ، الذين ينتمون إلى فن واحد مثل النحت ، نوايا وأهداف مختلفة تمام الاختلاف . أن من بين الخصائص المميزة لزماننا الحديث أن الفن ، مثله في ذلك مثل العلم ، قد انقسم إلى مجموعة من النشاطات المستقلة تماما . ومن المحتمل أن نجد شيئا باقيا من القيمة التي تسعى إليها كل أنواع الفنون ، ولكن حتى هذا مشكوك فيه . وقد كان من الممكن في القرن السادس عشر أن يتوحد الفنانون حول تصورهم للجمال تماما كما كان من الممكن لفلاسفة ذلك العصر أن يتوحدوا حول مفهومهم عن الحقيقة . أما اليوم فلا توجد مثل هذه الوحدة الأساسية لا في الفنون ولا في الفلسفة .

ومع هذا ، فقد اعترف ميكلانجلو بوجود نوعين من النحت - نوع حقيقي أو أصيل ونوع زائف . وقد كتب ذات مرة يقول : « اننى أعنى بالنحت ذلك النوع من الفن الذى يتم تنفيذه عن طريق تقطيع أوصال الكتلة الواحدة : أما النوع الذى يتم تنفيذه عن طريق البناء باسم « التسوية » Modelling وعلى الرغم من عظمة ميكلانجلو واتساق تفكيره ، فقد تدهور مستوى النحت بعد عصره سريعا لأنه اعتمد على « البناء » ، بدلا من أن يعتمد على « تقطيع أوصال الكتلة الواحدة » . ومن الطبيعي أن التماثيل لم تكن تصنع من الطين ثم تترك ، على حالها - فقد كان من المعترف به أن الطين هش إلى درجة بعيدة . وكان تصميم المثال أو النموذج الذى وضعه بنفسه يعاد تنفيذه بشكل عام بأيدي أخرى غير يديه هو ، أما عن طريق صبيها بالبرونز ، وأما عن طريق إنتاجها على نطاق واسع بالوسائل الميكانيكية بالرخام . وقد يقوم المثال إذا كان ذا ضمير حي بوضع اللمسات الأخيرة على الإنتاج النهائى ، إلا أن ما كان يحدث بشكل عام هو أن يترك هذا الإنتاج وشأنه .

وكان رودان هو أول من ثار من بين المثاليين ضد هذه الحالة المتدهورة للفن ، وعلى الرغم من أنه قد ظل « بناء مسويا modeller بدلا من أن يكون « نحات Cutter » ، إلا أنه مع ذلك جعل من التسوية وسيلة دقيقة للتعبير ، وعلمنا له قواعده ومقاييسه ، للإيقاع والحركة ، وللضوء والظل . ولكن المرء يستطيع أن يقول - مع هذا - أن هدفه كان هو نفسه هدف المصور - أو نفس هدف رمبرانت على سبيل المثال - وهو المصور الذى كان رودان يشعر بتعاطف

عميق معه . وقد استمرت نهضة صنع القوالب التى بداها رودان على أيدي مثاليين محدثين آخرين - بورديل وميول وابشتين والريخ - وأنا اذا لم اكن قد تحدثت كثيرا عن هذا المجال من مجالات الفن ، فليس سبب ذلك هو اننى احتقره - على العكس - اننى قد اجزم بان صانعى القوالب المحدثين قد اكتسبوا الكثير من الجدارة والكفاءة ، بالنسبة للأعمال المعاصرة ، أكثر مما حققه النحاتون . ولكنهم بهذا الشكل ، قد كان امامهم طريق اطول بكثير ، وكانوا يقيمون بناءهم على أساس من تقاليد متينة التأسيس . اما فن النحت المباشر فهو فن أكثر صعوبة وعسرا ، وأكثر « ضياعا » فى الوقت نفسه - بمعنى أنه لابد من استرداد مبادئه وأصوله . لا استردادها من التراث الأقدم عهدا فحسب ، وانما أيضا من بين قرون من الاضطرابات والتردد وسط التكنيكيين . وليس من المبالغة أن نقول أنه يجب على هذا النوع الآخر من النحت أن يخلق رؤية جديدة للواقع - وهذه عبارة غامضة قد تزداد وضوحا على مدى حديثنا .

كان لابد للدافع أو الباعث الجديد من أن يأتى من اتجاهين - وربما كانوا ثلاثة اتجاهات اذا ما وضعنا فى اعتبارنا تلك الرغبة العامة المتلهفة إلى نوع من التكامل الفنى الذى يقوم على النحت المباشر بوصفه التكنيك الملائم لفن النحت . وكان الاتجاهان الآخران متميزين تماما - اذ كان الأول هو اكتشاف نماذج مختلفة من الفن البدائى وتقييمها - النحت الزنجرى ، والنحت المكسيكى والاغريقى مما قبل التاريخ ، والنحت المسيحى أو الرومانى المبكر - ، وكان الدافع الثانى هو أضفاء حضارتنا الميكانيكية على الفن . وقد حدث فى بعض الأحيان أن تشابه هذان الاتجاهان بطريقة مربكة تماما ، ذلك لأنهما أيضا كانا من بين الجوانب المبكرة للتصوير التكميى - وقد تميز عمل مثاليين من أمثال برانكويزى وأرشكينكو ولورنز ، هذا العمل الذى انجز فى العقد الثانى من هذا القرن ، تميز دائما « بنكهة » ميكانيكية . وأنا استخدم هذه الكلمة غير المناسبة لأن عمل هؤلاء الفنانين قد ظل انسانيا بصورة أساسية - فهو وإن لم يكن قد ارتبط بالفعل بالشكل الانسانى أو اتخذ الهاما له ، إلا أنه مع ذلك قد اعتمد على التركيبات الوجدانية التى عالجها النحت عادة فى مثل ذلك الشكل .

أما نوع النحت المعروف باسم النزعة البنائية Constructivism فهو نوع مختلف اختلافا مطلقا . وقد نشأت أصول هذا النوع فى روسيا قبل الثورة ،

وقد تشبعت تلك الاصول بالرغبة في تخليص جميع التركيبات الفنية من الظواهر الطبيعية . وبالرغبة في خلق « حقيقة جديدة » ، فن يتمتع بشكل مطلق و « خالص » . وتتشابه بعض الاعمال الاولى لاتباع المدرسة البنائية تشابها سطحيا مع الآلات أو الادوات الآلية . فقد هدفوا في « بنائهم هم » لأعمالهم الفنية ، من المعادن واللدائن والزجاج والمواد الصناعية الأخرى . وفي استخدامهم للأشكال الهندسية ، هدفوا إلى خلق علاقة داخلية ديناميكية بين الكتل المصممة والخطوط والفراغات تلك العلاقة التي ستكون ذات تأثير كامل . وربما كانت مسألة ما اذا كانت مثل تلك الأشكال « جميلة » بالمعنى المعتاد للكلمة ، مسألة موضع مناقشة وشك ، ولكننا اذا ما قرأنا ما كتبه مثال انساني كروبان عن فنه لرأيانه يستخدم نفس المصطلحات بالتحديد - الخطوط والكتل والتوتر والتوازن . وقد قال ذات مرة ان العناصر التكميلية ، مثل الخط والكتلة ، تكمن وراء قوانين الحياة كلها والجمال كله . وليس هناك ما يبدو عليه البعد عن تمثال من صنع رودان مثلما يبدو على تكوين من صنع جايو ، ولكن باستطاعة المرء أن يستخدم لغة واحدة في حديثه عن كل من العاملين .

وقد طرحت المدرسة البنائية عن نفسها ميكانيكيتها السطحية ، مثلما فعلت المدرسة التكميلية في التصوير ، وعلينا الآن أن ننظر إليها باعتبارها فنا ذا شكل خالص . وهي تضع بهذا الشكل صعوبات هائلة في مواجهة عاشق الفن العادي ، ولكنني مقتنع بأن هذا الوضع انما هو وضع مؤقت للذوق العام راجع إلى تأثير العادات والرواسب القديمة . ان نفس هذا « المتفرج » سوف لن يعاني أية صعوبة (أولن يقر بوجود أى صعوبة) في تقديم عمل هندسي وتقييمه . ولكننا نؤكد أن نفس الملكات هي التي تستخدم في تقييم الفن البنائي . ونذكر ان بعض الاعمال الأولى للويش وتاتلان لم يكن من الممكن تمييزها من المشروعات الهندسية المرسومة ، وكان بعض الناس يدعونها بهذا الاسم ذاته . اننا ما نزال نرى علاقة وثيقة قائمة بين « ابنية » المثال و « ابنية » المهندس : والفرق بينهما هو أن المثال ليس مرتبطا بأى هدف نقى ويمكنه لذلك أن يخلق أشكالا « خالصة » من الناحية الجمالية .

ولنعد الآن ، في النهاية ، إلى تطور ذلك الدافع الآخر الذي ذكرته باعتباره دافعا حاسما في فن النحت الحديث - وهو ذلك الدافع الذي يأتي من تأمل نماذج مختلفة من الفن البدائي وفهمها . من المعترف به الآن بوجه عام ، انه

على الرغم من احتمال أن الإنسان البدائي كان أقل ذكاء منا بقدر كبير ، إلا أنه لم يكن متخلفا عنا فيما يتعلق بالقدرات الفنية . فإذن رسومات الكهوف التي ترجع إلى العصر الحجري القديم تتمتع بقدر من الحساسية والقدرة على إثارة المشاعر لا يقل عما يتمتع به أى عمل فنى أبداع فى أزمنة تالية . كما أن نماذج معينة من فن النحت الزنجرى تتمتع بتلك القدرة وهذه الحساسية بطريقة أخرى . ليس هناك شك فى أن بعض المصنوعات الفنية الانسانية (وأنا هنا أشير إليها من اللحظة التى بدىء فيها بتسميتها اعمالا فنية) تتمتع بالقدرة على تجسيد طاقات وجدانية متجمعة . وهذا يعنى أنه من الممكن أن ينحت تمثال صغير أو صورة لتومع معين بالطريقة التى تؤدى إلى مشاعر الشفقة أو الرعب ، أو الخوف أو العجز أمام المجهول . ونحن لا نعرف كيف يتم هذا - ولم يحدث أن سعى الفنان البدائي لخلق مثل هذه المميزات : أنه مدفوع بواسطة بواعث وقوى لا واعية تنتمى إلى الحدس أو اللقائنة . ولكن الشيء الذى أنتج يتمتع بقدرته فوق العقلية ، وربما كانت تحت العقلية :: انها تنتصب كرمز لقوى وأبعاد فوق مستوى الفهم الانسانى .

لقد كان من المعترف به دائما - على الأقل من جانب النقاد الرومانسيين - أن مصدر اتجاه الفن انما يكمن فى تلك المناطق غير الواعية . فمن غير الممكن أن يبني العمل الفنى بصورة عقلية - وحتى اتباع المدرسة البنائية يعترفون بتلك الحقيقة ، ولكن هل من الممكن للعمل الفنى الذى صمم لكى يتجاوب مع الشعوب المتحضرة فى العالم الحديث أن يسترد القوة التى تبعث الحياة فى العمل الفنى البدائي (لا بالنسبة للبدائيين وحدهم وانما بالنسبة لمن يدعون بالشعوب المتحضرة أيضا) . يعتقد الكثيرون من الفنانين اليوم أن هذا ممكن فعلا . كما قام بيكاسو فى التصوير وهنرى مور فى النحت بتطوير فنهم على أساس مثل هذا الاعتقاد . وقد يكون من واجبنا أن نستغنى عن بعض « الموانع » الحضارية التى اكتسبناها لكى نفهم مثل هذه الاعمال الفنية : فهي تخاطبنا بلغة ليست هى لغة الذهن الواعى ، بل انها حتى ليست هى لغة الحساسية المهذبة التى كانت من نتاج تقاليدنا الانسانية . وتتجاوب مثل هذه الاعمال الفنية - تجاوبا مباشرا - مع المستويات غير الواعية من حياتنا العقلية . ولكنها - على هذا الأساس - ليست أقل فنية بالضرورة لاننا نجد أنه لكى يصل الفنان إلى تلك المستويات غير الواعية ، فإن عليه أن يستخدم نفس قوانين البناء التى يستخدمها أى فنان آخر يمارس أى نوع مختلف من الفن

اذ تبقى القوانين المتحكمة في الفن على ما هي عليه وفي كل الأزمنة . ولكن الهدف ليس هو نفس الهدف . وهذه هي نقطة الابتعاد عن مفهوم عصر النهضة عن الفن كما عبر عنه ميكلانجلو . فنحن نستخدم قوانين الفن ، وتكتيكات الفن من أجل الوصول إلى أغراض مختلفة تماما - نستخدمها في بعض الأحيان لكي نعبر عن مظهر الأشياء ، وفي بعض الأحيان لكي نعبر عن حقيقة الأشياء ، وأحيانا لكي نجسد المثل ، وأحيانا لكي نكتشف المجهول ، بل نستخدمها في بعض الأحيان في محاولتنا لخلق نظام جديد للحقيقة وهي جميعا استخدامات مشروعة للفن ، وقد رأينا صورها جميعا في تطور فن النحت الحديث .

٨٢ - وقد كان فن النحت فنا ضائعا في انجلترا منذ القرن الخامس عشر . وربما كان فنا ضائعا في أوروبا بوجه عام ، لاننا من الممكن أن نحتج بأن مفهوم النهضة بأجمعه عن فن النحت كان مفعوله زائفا . اذ لا بد لكل فرع من الفن من أن تكون له مبادئه المتميزة تلك المبادئ التي تقرها طبيعة المادة المستخدمة فيه كما تقرها الوظيفة التي ينبغي للعمل الفني المكتمل أن يؤديها . الا انه حدث في القرن السادس عشر أن نسيت تلك المبادئ التي بعثت الحياة في فن النحت في اثناء العصور الوسطى . ومن السهل أن نرى الآن السبب في نسيانه . لقد أعيد اكتشاف فن اليونان وروما الكلاسيكي ، وتجابو هذا الفن تجاوبا هائلا مع النزعة الانسانية الجديدة في تلك المرحلة . بيد أن مثالي عصر النهضة ، بدلا من أن يستعيدوا التجارب الروحية التي عاشها الرجال الذين انتجوا ذلك الفن الكلاسيكي ، فانهم قد ثابروا على نقل مظاهره الخارجية والنسخ عنها - مع التلاؤم - بالطبع - مع المشاعر السطحية لعصرهم هم . ومن الممكن أن نضع الكثير من الأمثلة ونوضح الكثير من الخصائص لنضيفها إلى هذا الكلام العام ، في أي مناقشة أكثر شمولاً لذلك الموضوع . فقد يكون من الواجب - على سبيل المثال - أن نوضح تماما أن مثاليين معينين ، من أمثال «دونا تيللو» و«ديزديريودا اسيتيناونا» و«أجوستينو دي داشيو» ، بل وحتى ليوناردو دافنشي ، الذين اذا ما نظرنا إليهم من وجهة نظر حديثة ، قد يبدو كما لو كانوا يقفون على عتبة عصر النهضة ويمثلونه ، إلا أننا ، ومن وجهة نظر تاريخية حقيقية نستطيع أن نفسرهم بطريقة أكثر اقناعا بكثير باعتبارهم ثمرة للعصور الوسطى أو اقصى درجة من درجات تطور تلك العصور ، انهم انما يمثلون تطور العصر القوطي

أكثر منهم روادا لعصر جديد - ونرى مرة ثانية في العصر الباروكى وعصر الروكوكو فنانين ، على الرغم من أنهم قد دفعوا مبادئ فن النحت إلى نقطة الانفجار ، إلا أنهم بالفعل قد برروا أعمالهم بأساليبهم الفنية المنتصرة . إلا اننى اقول أنه مهما عظمت القيم التى نعتز بها لفن النحت داخل القارة في عصور النهضة والباروك والروكوكو ، إلا أن هذه الفنون لا تهتمنا الآن في مناقشتنا الحالية ، لأن انجلترا لم تساهم أبدا بأى قدر ملحوظ في تلك المدارس الثلاث . ويمكننا أن نقول دون مبالغة أن فن النحت كان ميتا في انجلترا طيلة قرون اربعة ، واعتقد بدون مبالغة أيضا - أن هذا الفن قد ولد من جديد في أعمال هنرى مور .

وقد يكون مستر مور هو آخر من يزعم لعمله الأصالة الكاملة . وقد ولد هنرى مور في كاسفلورد بيور كشاير سنة ١٨٩٨ ، وقد استفاد من عمله بتجارب رجال أكبر منه سنا ، نسجل منهم جاكوب ابشتين واريك جيل ، وأجانب معينين مثل برانكوزى وزادكين . ولكن هنرى مور يقف على رأس الحركة الحديثة في انجلترا ، بفضل ثقته بنفسه وثباته في ميدانه ، ومهما كان رد فعل الرجل العادى إزاء أصالة تلك الأعمال الفنية ، إلا أنه سيكون مضطرا إلى الاعتراف لها بالتعبير عن هدف ثابت لقوة عظيمة ، قوة ارادة شخصية تسيطر على المادة والشكل اللذين يرفضان الخضوع لقيود أى تقاليد سابقة . ومع ذلك ، فإنه ليس من السهل أن نتقبل الأوضاع الغريبة ، أو النفقات الشاذة ، التى تتخذها أو تصدرها مثل تلك الشخصية المتفردة ، وحتى ما امتك المرء ، ما يمكن أن يدعى - بدون أى نية للتظاهر أو الاستعلاء « وجهة نظر حديثة » ، فإن عليه أن يداوم على صنع نفسه ببطء شديد في قلب هذا العالم ذى الأشكال الغريبة ، أنها ليست أشكالا واضحة - فلماذا يجب أن تكون كذلك ؟ هل حدث أن كان أى عمل عظيم من أعمال الفن واضحا - في لحظة ظهوره - في نظر عابر السبيل ؟

ولكى نقيم - أو لكى نبدأ في تقييم - عمل هنرى مور ، نرى أنه من الضرورى أن نعود إلى مبادئ فن النحت التى نوقشت في الفصل السابق . ما الذى يميز النحت باعتباره فنا ؟ من الواضح أن ما يميزه هما مادته وتكنيكه : النحت هو فن حفر أو قطع مادة ذات صلابة نصبية . وتبدل الكلمة نفسها على الكثير من هذا المعنى ، وليست هناك ضرورة لتوسيع هذا

التعريف . وحينما نبلغ نقطة التحقيق الفعل لهذه العملية فإننا نواجه ذلك السؤال الجوهرى ، ما الذى سيفتحه المثال ؟ وقد أجاب الفنانون على هذا السؤال طيلة السنوات الأربعمئة الماضية قائلين : اننا سنتحت كتلة من الحجر أو الرخام لنصنع منها صورة للسيد الدرامان جونز أو الأنسة سيميكنز متخذة وضع فينوس ، أو صورة لأسد محتضر أو بطة طائرة ، وطالما تعجب الناس من العبقورية التى يحقق بها الفنانون مثل هذا الهدف العسير . اما الهدف الذى كان يسعى اليه مثال كهنرى مور ، فإنه لم يك يشترك فى شيء مع هذا الهدف . انه لم يضع فى اعتباره مطلقا الشكل الظاهرى للموضوع (إذا كان هناك مثل هذا الشكل !) الذى يستلم منه عمله الفنى . أن اهتمامه الأول منصّب على المادة التى سيعمل عليها . فإذا ما كانت تلك المادة حجرا ، فإنه سيفكر فى بناء الحجر ودرجة صلابته ورد فعله تحت ضربات أزميله ، وسيفكر فى الطريقة التى تآثر بها هذا الحجر بالقوى الطبيعية مثل الرياح والماء ، إذ أن هذه القوى ، قد كشفت على مدى الزمان عن المميزات القطرية للحجر نفسه . وسيسأل نفسه فى النهاية عن أفضل شكل يمكن له أن يصنعه من تلك الكتلة بالذات ، من الحجر الذى أمامه ، فإذا ما كان هذا الشكل مثلا ، هو شكل امرأة مضطجعة ، فإنه سيتخيل (وهذا هو العمل الذى يستثير حساسيته الخاصة أو بصيرته) كيف كان من الممكن أن تبدو امرأة مضطجعة إذا ما تحول اللحم والدم إلى ذلك الحجر الذى أمامه - الحجر الذى يتمتع بأسسه الخاصة للشكل والبناء . كان من الممكن حينئذ لجسد المرأة ، كما يبدو بالفعل فى بعض تماثيل مور ، أن يتخذ صورة سلسلة من التلال . وعلى ذلك ، فإن النحت ليس « عملية مضاعفة للشكل واللامع » ، أنه بالأحرى « ترجمة للمعنى » من مادة معينة إلى مادة أخرى ، ويبدو لى هذا الكلام بسيطا بما فيه الكفاية وليس من الصعب تقبله . ومع هذا فهو المفتاح الوحيد الذى نحتاجه لفهم أعمال نحت فنان مثل هنرى مور . وعلى ذلك فإننا لا نفهم السبب فى كل تلك الصعوبة التى يظهرها الرجل العادى أمام عمل من هذا النوع .

وهناك مبدأ آخر يتضمنه ذلك المبدأ الأول ، انه أكثر خفاء ، الا أنه مبدأ أساسى من أجل خلق قطعة كاملة من النحت ، ويمكن اعظم نجاح حققه مور ، وهو النجاح الذى يميزه من معظم معاصريه ، يكمن بالتحديد فى فهمه وتبنيته من ذلك المبدأ . انك إذا كنت تترجم أو تنقل شكلا من مادة معينة إلى شكل من مادة أخرى فإن عليك أن تخلق ذلك الشكل من الداخل إلى الخارج . ومعظم فن

النحت ، حتى النحت المصرى القديم على سبيل المثال يخلق الكتلة عن طريق تركيب يحتوى على كل من الجانبين . أننا لا نستطيع أن نرى كل محيط كتلة ذات شكل مكعب ، ولهذا فإن الفنان يقوم بالسير حول كتلته الحجرية محاولا أن يجعلها مرضية من كل زوايا النظر إليها . وهو يستطيع بهذا الشكل أن يمضى طويلا في طريق النجاح ، ولا يمكن أن يكون ناجحا مثل ذلك الفنان الذى تبدو عملية الخلق لديه كما لو كانت عملية ذات أبعاد أربعة ، عملية متنامية من قلب تصور معين كامن بشكل فطرى في الكتلة نفسها . فالشكل اذن ، هو نوع من الحدس أو الرؤية الداخلية للسطح يقوم بها الفنان بطريقة تخيلية ، هذا الحدس الذى يستقر في مركز ثقل الكتلة القائمة أمامه . وتحت ارشاد أو هداية هذا الحدس ، يتحول الحجر ببطء من حالة وجود ذاتي مفترض إلى حال مثالية من حالات الوجود . ولا بد أن يكون هذا هو - قبل كل شيء - الهدف الاول لكل نشاط فنى (٥) .

١٨٧- اما باربارا هيبورث فهي مثالة تطور عملها ، في خلال الخمسة عشر عاما الاخيرة إلى نوع من « التجريد » الخالص ، الذى يدفع المتفرج العابر إلى أن يربط بين فنها وبين هندسيات الاشكال المصممة برباط وثيق . لقد عرف الاغريق معرفة جيدة ، الفكرة القائلة بأنه من الممكن للعناصر الشكلية في الفن أن تفسر طبقا لقوانين محددة من قوانين الارقام أو العلاقات النسبية ، بل وربما عرف المصريون القدماء هذه الفكرة قبل هذا . وقد وضع افلاطون في اعتباره امكانية وجود فن قائم على تلك القوانين بدلا من التقليد المباشر للطبيعة . واذ فترات مختلفة من تاريخ الفن ، تخلى الفنانون بشكل كامل عن الواقعية التمثيلية ، ربما لشعورهم بأن العالم كان أضخم من أن يتصوروه (ربما كما كان الامر في العصر الحجري الحديث أو في عصر الفيكنج) ، وأما لانهم شعروا بأنه كان هناك شيء من الضلال أو الزندقة في تقليدهم لما خلقه الله (كما حدث في الحضارة العربية أو الاسلامية) . ولكنه لم يحدث - الا في

(٥) عالجت اعمال هذا المثال بتطويل كبير في ملامتي لكتاب « هنرى مور: اعمال النحت والرسم » (لان مالمغريس ١٩٤٩) لما صور اعمال كل الفنانين المشار اليهم في الفقرات من ٧٧ - ٨٢ أفهى موجودة في الطبعة الاخيرة من كتابي « الفن الآن فلير - ١٩٤٨ » .

عصرنا الحديث - أن تطور نوع لا تمثيل من الفن باعتباره أسلوبا مستقلا ومكتفيا بذاته ، متحديا عملية مقارنته بالأساليب المعاصرة الأخرى (الواقعية والانطباعية والتعبيرية والسيرالية .. الخ) . وتعرف هذه الحركة الجديدة معرفة شائعة باسم « الفن التجريدى » . ذلك الاسم الذى نعى به الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة ، الشكل الجوهري أو الخالص والمتجرد من التفاصيل المحددة . والمصطلح ليس مقنعا تماما ، كما أنه قد حدث أن اقترحت مدارس عدة - من قلب هذه الحركة - أسماء بديلة ، بل وتبنت هذه الأسماء (مثل التركيبية التكعيبية - والتجسيدية الجديدة - والبنائية - والسوبرماتية .. الخ) ولكن هذه الشعارات كثيرا ما تشير إلى هدف متميز (فالبنائية على سبيل المثال ، تنكر أى علاقة لها بالطبيعة ، بل وتنكر حتى وجود أى علاقة لها بالبناء الشكلى للمادة ، أو بالأشكال التى تتخذها الأحياء الدقيقة) . ومن الممكن للمصطلحين العامين الواقعية والتجريدية ، أن ينفعا بصورة جيدة في إبراز الطرفين المتقابلين للتعبير في الفن .

هناك فنانون تجريديون يتمتعون بصرامة قاطعة ولا يحددون أبدا عن ممارستهم للفن ذى الشكل الخالص - والمصور الهولندى - بييه موندرين مثال على ذلك . كما يوجد أيضا - بالطبع - كثيرون من الفنانين الواقعيين الذين لا يحملون أبدا بتصوير - مؤلفات - تجريدية . وكان هناك فنانون تجريديون تنكروا لأهدافهم التجريدية وعادوا إلى الفن الواقعى . كما كان هناك فنانون واقعيون يتمتعون بموهبة كبيرة تنكروا فجأة لواقعيتهم واتجهوا إلى التجريد . ومع ذلك فقد كانت هناك مجموعة أخرى لم تر من الأسباب ما يمنعها من التردد بين الأسلوبين ، وإلى هذه المجموعة تنتمى باربرا هيبورث .

كان أول إنتاج لها (١٩٢٩ - ١٩٣٢) ذا نزعة طبيعية - قائمة في معظمها على ملاحظة الشخصية الإنسانية عن قرب . ويتمتع بعض من تلك الأعمال من أعمال الحفر المبكرة بجمال عظيم . ولكننا نلاحظ أن التأكيد على العناصر الشكلية الخالصة يتزايد بالتدريج ، حتى تحقق في النهاية التحرير الكامل من النموذج ، واختفت كل إشارة إلى الموضوعات الطبيعية (وأصبحت العناوين على سبيل المثال « أشكال » ، « دوائر » ، « أجواء » ، « مخروطات » بدلا من « الأم والطفل » .. الخ) . وبعد فترة امتدت طيلة عدة سنوات عادت باربرا هيبورث مرة أخرى فعرضت مجموعة من الأعمال التى ساد فيها الطابع

الواقعي . أما الشيء الذي يدهشنا في هذا العمل الأخير . فليس هو طابعه الواقعي وإنما عمق الاحساس غير العادي فيه . لقد خرجت باربارا هيبورث من قلب مرحلة التجريد وقد تضاعف احساسها بالأشكال الطبيعية بصورة عظيمة ، وتطور تكتيكها في قوته وثباته ، واكتسبت لشدة دهشتنا قيمة واقعية من نوع رفيع في دراميتها وفي اتساعه .

وتنقسم صورتها ورسوماتها الجديدة ، (التي تنفذ الكثير منها بأسلوب فني يجمع بين ألوان الزيت والقلم) إلى مجموعتين - دراسات انسانية لنساء عاريات ، ومناظر من المستشفيات . والمجموعة الأخيرة هي التي تتمتع بقوة وأثارة توترها واتساعها . فالمستشفى موقع درامي بالطبع - ونحن نتحدث عن « مسرح » العمليات ، وقد أخذت باربارا هيبورث من هذا المسرح موضوعاتها بشكل عام . أننا نرى الخوف والألم وقد تحولوا إلى شيء جليل مركز في هدف الجراح الخلاق ، متجمع بين يديه الحساستين ، وفي قلب وجوه المرضى الصبورة ، اللاتي وقفن عند الجانبين مثل الجوقة الأغريقية . لقد كان رميراندت وغيره من المصورين الهولنديين مفرمين بمثل تلك الموضوعات ولكننا لا نذكر عادة ذلك النوع من واقعيتهم تماما كما لا نذكر النزعة الانسانية الصارمة في القرن الخامس عشر في إيطاليا . كما أن هناك احساسا بشكل النصب التذكاري لا يتأتى الا للفنانين العارفين بالشكل المجرد ، وقد عرف الفنانون الايطاليون معرفة جيدة فن الهندسة التجريدية . وفي حالة مثل حالة باربارا هيبورث (كما في حالة هنري مور الموازية) نرى أن ذلك الاحساس بالنصب التذكاري الذي وضح في تماثيلها الواقعية إنما يرجع إلى ممارستها لفن ذي شكل خالص .

ولا شك أن الفن المجرد (وأنا استبعد هنا النزعة البنائية التي نوقشت في نهاية الفقرة رقم ٨٢ حـ) ، مثله في ذلك مثل الفن الواقعي ، مهدد بخطر التدهور نحو النزعة الاكاديمية . فهو يفشل في تجديد قواه من مصدر كل الأشكال ، هذا المصدر الذي لا نقول أنه الطبيعة وحدها ، بقدر ما نقول أنه الدوافع الحيوية التي تحسم تطور الحياة نفسها . ومن الممكن أن نشير لهذا السبب وحده إلى أن التردد فيما بين التجريد والواقعية هو شيء مرغوب فيه ، بالنسبة لأي فنان . ولا يعنى هذا أنه لا بد من معاملة الفن التجريدي باعتباره تمرينا أوليا من أجل ممارسة الفن القومي . فالفن التجريدي يوجد بذاته هو .

ولكن التحول من أحد الأسلوبين إلى الآخر . من الواقعية إلى التجريد ومن التجريد إلى الواقعية ، ليس في حاجة إلى أن يرتبط بأى عمليات سيكولوجية عميقة . انه ليس سوى تغير في الاتجاه ، ثم في الهدف . اما الشيء الثابت المستقر فهو الرغبة في خلق حقيقة وعالم متلاحم من الصور الحية . وسيتم التعبير ، على أحد الطرفين المتقابلين ، عن هذه « الرغبة في التشكل » عن طريق خلق ما يمكن لنا أن نسميه صوراً « حرة » طالما أننا لا نزعم أن الحرية تشير إلى أى افتقار إلى النظام الجمالى ، وعلى الطرف المقابل الآخر سيتم التعبير عن الرغبة في التشكل عن طريق التأكيد الانتقائى على بعض جوانب العالم العضوى الذى نستطيع رؤيته باعتباره اسماً درجات ادراكنا لحيوية ورشاقة الجسم الانسانى . وتعبّر بعض كلمات باربارا هيبورث عن هذا التناقض بصورة كاملة : « أن العمل على أساس واقعى إنما يفهم قلب المرء « بحب » الحياة الانسانية والارض . ويبدو العمل على أساس تجريدى كما لو كان يحرر شخصية المرء ويزيد من حدة تصوراته ، حتى أن الشيء الذى يحرك الانسان بهذه الصورة العميقة عندما يتأمل الحياة نفسها إنما هو احساسه بكيئتها ووحدتها وتماسكها الداخلى : الاجزاء تأتى في مكانها السليم ، والتفاصيل هامة ودالة على حدة المجموع » .

إن مجموع ميدان الفن نفسه هو ما يصوره هذان الطرفان المتقابلان ، واللذان يبدوان الآن كما لو كانا شيئاً في مقدرة العقل الواحد أن يمتلكه وأن يحققه .

٨٣ - لقد أخذت في تلك الملاحظات ، بوجه عام ، وجهة نظر المتفرج . وقد أحب الآن أن أفكر - باختصار - في عملية الفن - من وجهة نظر الرجل الذي يصنع عملا فنيا . ماذا يفعله ؟ ولماذا يفعله ؟ ولأن يفعله ؟ وإذا نجيب على تلك الأسئلة ، فربما استطعنا حينئذ أن نقول ما هي وظيفة الفنان بين الجماعة - وماذا يعنيه الفن بالنسبة لنا جميعا ، وأى مكان ينبغي أن نمنحه إياه في تنظيمنا الاجتماعي .

٨٤ - لقد عبر تولستوى عن تعريفه الشهير للفن في تلك الكلمات : « تبدأ المسألة بأن يستثير المرء في نفسه أحساسا سبق له أن خبره أو مر به ، وإذا يستثيره المرء في نفسه ، فإنه باستخدام الحركة والخطوط والألوان والأصوات أو الأشكال التي يتم التعبير عنها بالكلمات يحاول أن ينقل ذلك الاحساس حتى يمارس الآخرون الاحساس نفسه .. هذا هو النشاط الفني .

« الفن نشاط انساني يتكون من أن يحاول واحد من الناس أن ينقل بوعى ، مستخدما إشارات خارجية معينة ، يحاول أن ينقل أحساسات معينة ، عاشها هو ، ثم يتأثر الآخرون بهذه الاحساسات ويعيشونها هم أيضا . »

٨٥ - تقترب هذه النظرية ، حتى بالطريقة التي عبر بها تولستوى عنها ، من نظرية وردزورث عن الشعر التي تقول بأن الشعر « يتخذ أصوله من المشاعر المتجمعة في هدوء وسكينة .. ويستمر الشاعر في تأمل العاطفة حتى

يختفى الهدوء تدريجيا عن طريق نوع من ردود الفعل . ثم تستعاد نفس العاطفة بالتدريج ، وهى التى تنتمى إلى ذلك الذى كان من قبل موضوعا للتأمل ، ثم تتواجد بنفسها - فعلا - فى العقل . وتتشابه نظرية تولستوى فى الفن . تشابها مدهشا من جوانب أخرى مع نظرية وردزورث فى الشعر . فيتشابهان ، مثلا ، فى أصرارهما المشترك على وضوح الفن وامكانية فهمه ، وعلى امكانية تداوله وسهولة ذلك على الناس . أن عبارة وردزورث التى تقول « انسمان يتحدث إلى الناس » ، هى الوصف الكامل للفنان المثالى فى نظر تولستوى ، كما نرى نداء وردزورث ومطالبته بأسلوب شعري معتمد على « لغة الناس العادية » ، يتردد صداه مرات ومرات فى مقال تولستوى .

٨٦ - لابد لنا من مقارنة هذا الوصف النظرى لعملية الابداع بوصف دقيق قدمه فنان ممارس للفن . وأنا لا أزعم لمثل تلك الأقوال أى امتياز خاص لانه من الممكن للفنان ، ومن المؤكد أن هذا قد تم فعلا ، أن يقول من الهراء ما هو أسوأ مما يقوله الناقد . فالفنان ليس معدا ، أو مهيا بما فيه الكفاية لكى يصف عملياته السيكلولوجية الخاصة . ولكن الفنان الحديث قد غرس فى نفسه القدرة على ملاحظة ذاته ومراقبتها - لقد كان مضطرا إلى أن يفعل ذلك كدفاع عن نفسه .

ولقد سبق لنا أن اقتطفنا بعضا من تعليقات سيزان . كما أن الأقوال والكتابات المختلفة التى نشرها هنرى ماتيس لا تقل قيمة عن تعليقات سيزان . وقد حدث سنة ١٩٠٨ أن أدلى ماتيس إلى مجلة فرنسية ببعض « ملاحظات مصور » وهى التى سأقتطف منها فقرة أو فقرتين :

« لا يوجد التعبير - بالنسبة لى - فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح بأحدى الاشارات العنيفة . وإذا يكن التعبير فى مجموع بناء صورتى ، المكان الذى يشغله الاشخاص ، المساحة الخالية من حولهم ، العلاقات النسبية - كل شيء يلعب دوره . أن التأليف هو فن تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره ، وتنظيمها بصورة زخرفية . ففى الصورة ، سيكون كل جزء مستقل مرثيا وسية تذ ذلك الوضع المعين رئيسيا كان أم ثانويا ، الذى يلائمه بأكثر قدر . وكل شيء لا نفع فيه للصورة ، ضار بها لهذا السبب نفسه . والعمل الفنى يتضمن تناغما يربط بين كل الاشياء une harmonie d'ensemble وهذا يؤدى إلى أن كل تفصيلة

زائدة عن الحاجة ، ستشغل مكانا في ذهن المتفرج كان من الواجب أن تشغله
تفصيلا أخرى ضرورية .

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته في الرسم :

« أننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشة رسم بيضاء مساحات من الأزرق
بالأخضر بالأحمر ، فإن كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل أنما تفقد
بعضا من أهميتها مع كل لمسة جديدة للريشة . ولنفترض أن على أن أصور
منظرا داخليا : أننى أرى أمامى رداء فضفاضاً ، وهو يعطينى إحساسا باللون
الأحمر ، وهكذا فإننى أضع من اللون الأحمر ما يكفينى . وتقوم علاقة معينة
بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض . وحينما أضع إلى جانبه لونا
أخضر ، ثم أمثل الأرضية باللون الأصفر ، فستقوم بين هذا الأخضر وذلك
الأسفر ولون القماشة الأبيض علاقات أخرى . ولكن تلك النغمات المتبادلة
تخفف بعضها البعض ، فمن الضروري إذن أن تتوازن النغمات
- و الدرجات - المختلفة التى أستخدمها بالطريقة التى لا تؤدي إلى أن تدمر
الواحدة منها الأخرى . ولكى أتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلا في
مكانها من ذلك النظام العام : فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفة
بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد إلى أعلى ، بدلا من الهبوط إلى الأسفل .
ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان - بعد التركيبة الأولى - لكى تؤدي إلى
تصوير فكرتى كاملة في مجموعها . أننى مضطر إلى أن أبادل بين وضعيهما ،
وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية ، إذا ما حل الأخضر فيها ،
بعد تعديلات متتالية ، محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب . »

يوضح هذا الكلام - إلى درجة كبيرة - كيف يبنى تناغم لوني معين فوق
لوحة الرسم . ومع ذلك ، فسيحلمانا هذا الكلام إلى ما هو أبعد من تصميمات
الطباعة اليابانية الملونة ذات البعدين . ولكن ماتيس ، إذ يقدم توضيحا أكثر
عمقا غى نفس المقال ، فإنه سيساعدنا على الفهم إلى حد كبير :

« تتلخص المسألة في توجيه انتباه المتفرج بالطريقة التى تؤدي به إلى أن
يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر في أى شيء فيما عدا ذلك الموضوع بالذات
الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده إلى ممارسة
التجربة التى عبرت عنها طبيعة الإحساس المعين . ليس من الضروري على

المفترج ان يحل - فلسوف يكون هذا تقييدا لانتباهه لا فكاه منه - كما انه من المخاطرة ان نقيم تحليلا عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة . ولقد اصبحت المشكلة بالنسبة لنا هي في المحافظة على اتساع لوحة الرسم ونصاعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع . والمفترج يسمح لنفسه - بطريقة مثالية - ويدون ان يعرف - بأن يربط نفسه بنظام الصورة الالى mechanism of the picture فعل المرء ان يحترس من التحركات المفاجئة من جانبه ، حتى من التحركات التى قد لايلحظها هو : على المرء ان يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه .

٨٧ - سيثبت لنا أن ثمة قدرا كبيرا من الاتفاق بين تولستوى وماتيس . وقد يتلخص الاختلاف بينهما في كلمة واحدة : « الاتصال communication فتولستوى لا يتطلب من الفنان أن ينجح في التعبير عن مشاعره فحسب ، وإنما في نقلها أيضا . واعتقد أن تلك كانت هي الغلطة التي وضعته في مثل تلك المصاعب . لأنك إذا ما وضعت الفنان ومشاعره على أحد الجانبين ، « فالى من » سينقل الفنان مشاعره على الجانب الآخر ، من الطبيعي أن يجيب تولستوى قائلا : إلى كل انسان . فإذا كان ذلك حقا ، فسيكون على الفن أن يكون من الحذق والمهارة بحيث يستطيع أبسط فلاح أن يفهمه . وهكذا ، سيكون علينا أن نقول وداعا يا يوربيديز ودانتى وتاسو وميلتون وشكسبير وباخ وبيتهوفن وجوته وابسن - وداعا في الحقيقة ، لما يقرب من كل شيء ، فيما عدا اقصيص الكتاب المقدس ، والاغنيات الشعبية والاساطير و « كوخ العم توم » و « أغنية عيد الميلاد » . إن النظرية - أى نظرية - هي عمل معقد من أعمال الميكانيكا ، فهي لا تحتاج إلا إلى وضع جزء صغير منها أو وحدة دقيقة في غير موضعها لكي تصبح كلها خطأ كبيرا واحدا ، أولكى تتساقط أشلاء مبعثرة . أن التعديل الذى أريد وضعه لتعريف تولستوى ، لكى أجعله يتفق مع أقوال ماتيس ، ولكى أجعله يتفق مع ما هو أهم من ذلك ، مع الحقائق نفسها ، تعديل بسيط جدا . اننى أقول بأن وظيفة الفن ليست هي أن ينقل « الاحساس » إلى الآخرين من أجل أن يمارسوا نفس « الاحساس » ويخبروه . ليست هذه سوى وظيفة أكثر اشكال الفن فجاجة « موسيقى البرنامج » والميلودراما والحكايات العاطفية وما شابهها . إن الوظيفة الحقيقية للفن هي التعبير عن « الاحساس » ونقل « الفهم » وهذا هو ما تحقق منه

الأغريق بصورة كاملة . وهذا هو ما عناه أرسطو ، كما اعتقد ، حينما قال بأن هدف الدراما هو أن تظهر مشاعرنا . اننا نأتى إلى العمل الفنى ونحن محملون فعلا بـتوقعيات وجدانية معينة ، ونحن لا نجد فى العمل الفنى الاصيل الحقيقى تحقيقا لتلك المشاعر أو تطابقا معها ، وانما نجد السلام والسكينة والاتزان العقل . ليس هناك ما هو أكثر سخفا وعبثا من مشهد شاب متصنع مفتعل ، يحاول أن يستنبت شعورا معيناً أمام عمل فنى عظيم ، ذلك العمل الفنى الذى تحول فيه كل وجدان الفنان إلى حرية ذهنية مطلقة . حقا ، يثير العمل الفنى فينا ردود فعل فيسيولوجية معينة : فنحن نعى الايقاع والتناغم والوحدة ، وهذه الخواص تؤثر على اعصابنا ، ولكنها لا تثيرها كثيرا بقدر ما تهدئها ، وإذا كان لابد لنا من أن ندعو الحالة الناتجة فى العقل حينئذ - شعورا وجدانيا - (هذا إذا تحدثنا على أساس سيكولوجى) فانه شعور مختلف ، اختلافا كليا عن ذلك الذى يمارسه الفنان ويعبر عنه فى عملية خلق العمل الفنى . ومن الافضل ان نصفها بأنها حالة من التعجب والاعجاب ، او ندعوها ، بطريقة أكثر برودا ولكن أكثر دقة ، حالة تعرف على شىء جديد . أن احترامنا لفنان ما ، انما هو احترامنا لرجل استطاع أن يحل مشكلتنا الوجدانية ، مستخدما فى ذلك مواهبه الخاصة .

٨٨ - اننا إذا ما فهمنا ذلك الكلام بصورة واضحة ، فسيختفى التساؤل عن وضع الفن فى المجتمع . وقد كان الأغريق - فى هذه المسألة ايضا - أعقل منا ، فقد كان اعتقادهم ، الذى يبدولنا متناقضا على الدوام ، بأن الجمال انما هو خير اخلاقى ، اقول أن اعتقادهم هذا كان حقيقة بسيطة . إن الخطيئة الوحيدة هى القبح ، ونحن إذا ما أمنا بذلك بكل كياننا ، فسيكون بإمكاننا أن نترك كل أنشطة الانسان الروحية الأخرى لكى نعتنى بنفسها . وهذا هو السبب فى اعتقادى بأن الفن أكثر أهمية بكثير من كل من الاقتصاد والفلسفة ، فهو المقياس المباشر لرؤية الانسان الروحية . فإن كانت تلك الرؤية جماعية فانها تصبح ديناً ، وعلمنا أن نذكر أن حيوية الفن فى خلال القسم الأكبر من التاريخ انما ترتبط ارتباطا وثيقا بشكل ما من اشكال الدين ، الا أنه قد حدث بالتدريج ، كما أشرت من قبل ، أن بدأت تلك الرابطة فى الانقسام فى خلال المائتين أو الثلاثمائة من الأعوام الأخيرة ، وليس هناك ما يبشر - بصورة سريعة - بقيام ارتباط جديد بينهما .

٨٩ - لن ينكر أحد العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يعتمد على المجتمع - وهو يحصل على ثقته وإيقاعه وقيوته من المجتمع الذى هو عضو فيه . إلا أن الشخصية الفردية لعمل الفنان انما تعتمد على ما هو أكثر من أولئك الثلاثة : فهي تعتمد على ارادة محدودة تسعى إلى التشكل ، تكون هى نفسها انعكاسا لشخصية الفنان ، وليس هناك فن ذو دلالة يخلو من اثر لفعل تلك الارادة الخلاقة . وقد يبدو أن هذا سوف يوقعنا فى تناقض معين ، فإذا لم يكن الفن - كلية - هو نتاج الظروف المحيطة به ، وكان هو التعبير عن ارادة فردية ، فكيف يمكن لنا أن نفسر التشابه المدهش بين أعمال فنية تنتمى إلى مراحل متمايضة من التاريخ ؟

٩٠ - لا يمكن أن يفسر هذا التناقض الا بصورة ميتافيزيقية تتجاوز قيم الفن المطلقة ، الفرد وزمانه وظروفه . فهؤلاء يعبرون عن نسبة مثالية أو تناغم مثالى لا يستطيع الفنان أن يتمكن منهما إلا بفضل قدراته الفطرية . وعندما يبدأ الفنان فى التعبير عن رؤياه الحدسية الفطرية فانما سيستخدم المواد التى وضعتها ظروف زمانه فى يديه : ففى مرحلة سيحفر جدران كهفه وفى مرحلة أخرى سيشيد أو يزخرف معبدا أو كاتدرائية ، وفى مرحلة ثالثة سيصور على لوحة الرسم من أجل جماعة محدودة من ذوى الدراية . والفنان الحقيقى لا يبالى بالمواد والظروف المفروضة عليه ، فهو يقبل أى ظروف كانت ، ما دام قد أمكن استخدامها من أجل التعبير عن ارادته ورغبته فى التشكل . وفى تقلبات التاريخ الأوسع ، تكون جهوده هدفا للتمجيد أو للزوال فتقدس وترتفع أو يصرف الناس انظارهم عنها ، كل ذلك يتم على أيدي قوى لا يمكنه التنبؤ بها ، تلك القوى التى لا يمكنها أن تفعل شيئا - الا القليل - للقيم التى هو مفسرها وموضحها والدليل عليها . أما ايمانه هو ، فهو مؤمن بأن تلك القيم - مع كل ذلك - انما هى جزء من صفات الانسانية وقسماتها الأبدية .

تعليقات الترجمة

١ - نظر كرويتشه إلى الفن في كتابه « علم الجمال واللغة العامة » ، بوصفه تعبيراً عن الخيال أو بوصفه « حسداً أو مشاهدة عقلية » للعلاقات الشكلية القائمة بين موضوعات الواقع وظواهره أى أن الفن لا يمثل انعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره ، بقدر ما يمثل انعكاس « خيال الفنان وبصيرته » على الواقع .

ورغم أن مؤلف كتاب « معنى الفن » قد حكم على هذه النظرية بأنها أكثر النظريات السابقة وضوحاً ، إلا أنه يعود فيقرر أننا سنواجه صعوبة تطبيق مثل هذه النظرية التي تعتمد على مصطلحات غامضة مثل « الحس والنزعة للفنانة » .

تقوم نظرية كرويتشه على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين وأصله الانساني من ناحية ونشأته الاجتماعية من ناحية أخرى . ولكننا نعرف أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وهذه قضية لم يعد هناك من يتشكك فيها ، كما أن الفن ، باعتباره جزءاً من النشاط العقلي الذي يمارسه الإنسان ، إنما يتحدد عن طريق وضع الإنسان العقلي أو « عقلية » ، وليس هناك شك أيضاً في أن هذه « العقلية » ، إنما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعي السائد سواء في جوانبه الجغرافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الفكرية . فالفن يبدأ حينما يحاول الإنسان أن يعيد استئارة « شعور » معين « وفكرة » معينة في نفسه ، كان قد سبق له معاناتها في ظل تأثير الواقع المحيط به ، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدماً « صوراً » محددة ، تتشكل وفقاً لمستوى تطور هذا الإنسان العقلي من ناحية ، ووفقاً للمادة المستخدمة في التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هي جسم الإنسان نفسه في الرقص ، أو رموزاً لغوية « كلمات » في الشعر أو الأدب أو الأصوات في الموسيقى أو مواد طبيعية « الحجارة أو الفخار أو الخشب » في الفنون التشكيلية .

إننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل الأدبي من الفن ، وأن الإنسان - بشكل عام - قد نظر إلى الأشياء من وجهة النظر التفعيلية ، ما يضره منها وما يفيد ، ما يخيفه وما يلهو ، ثم لم يحدث إلا فيما بعد أن بدأ في النظر إليها من وجهة النظر الجمالية ، ثم محاولته للتعبير عن فكرته عنها وشعوره أزاءها .

كما لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين أيضاً الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت - في ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان في مواجهة الطبيعة من ناحية ، وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى .

فالفن - من ناحيته الوظيفية في المجتمع - لا يختلف عن العلم الا في الأسلوب الذي يعالج به الواقع الاجتماعي أو الطبيعي أو الميتافيزيقي ذاته ، ذلك الواقع الذي يتخذ منه الفنان مادته . فالفن محاولة انسانية - ذات طابع وجداني - لتفسير الطبيعة والسيطرة عليها . وكان ذلك في مرحلة تاريخية بالتزلف إلى قوى الطبيعة ومحاولة استرضائها ، ثم أصبح أسلوب الفنان اشبه بالاكشاف ومحاولة « غزو » الطبيعة وفتح مغاليقها امام عقل الانسان ومشاعره بل و « الاستفادة » ، منها لامتاع حاسته الجمالية .

٢ (١) - أبوللو بلفدير : تمثال مرمرى قديم ، من المعتقد أنه نسخة رومانية لتمثال برونزى أقدم عهدا لتلقى النذور كان قائما في دلفي تذكارا لهزيمة الغاليين عند هجومهم على قدس أبوللو سنة ٢٧٩ ق.م . ويعد تمثال أبوللو بلفدير أروع تمثيل لنبل الجسم الانساني

(ب) أفروديت ميلوس : تمثال مرمرى لأفروديت أوفينوس ربة الحب والجمال الاغريقية الذي وجد في ميلو أوميلوس (في اللوفر حاليا) .

٢ (١) - الباروك . هو الأسلوب الذي تلا النزعة الاسلوبية manherism

واستمر رغم تقلباته الكثيرة حتى القرن الثامن عشر . ويرى هذا الأسلوب (الباروكي) في اتقى صورة فيما يسمى بمرحلة « الباروك العليا » التي ترتبط أساسا بإيطاليا (روما بالذات) في الفترة القائمة بين عامي ١٦٢٠ - ١٦٨٠ ، وهذه هي فترة نضوج عملاق المدرسة الباروكية برينزي . وتتمثل هذه المرحلة في امتزاج فنون الهندسة المعمارية والتصوير والنحت التي تؤثر كمجموعة متكاملة على مشاعر المتفرج ، داعية اياه - مثلا - إلى المشاركة في الام القدسين ومصاعبهم . وتقوم قدرتها الإيحائية على الضوء واللون ، وخلق نوع من الاستجابة العاطفية المباشرة . وقد اتخذ الشماليون عموما موقفا مضادا من المدرسة الباروكية نتيجة لارتباطها بالنزعة الكاثوليكية المحافظة والمضادة للإصلاح الديني ، وارتباطها بالتراث الوثني وبالتراث الأتي من حوض البحر الأبيض المتوسط عموما . ولكن عودة الثقة في الفن الديني مرة أخرى في القرن ١٧ ، أثمرت نوعا من التقارب بين النزعة الشمالية « العقلية » وبين المدرسة الباروكية ، مما نتج عنه محاولة خلق أسلوب فني جديد في أواخر القرن الثامن عشر .

(ب) - الروكوكو . في سنة ١٧١٥ ، مات لويس الرابع عشر ملك فرنسا أو « الملك الشمس » كما كان يدعى وعلى الفور ظهرت موجة من السخط على بذخه الهائل وأسرافه الشديد الذي كان له تأثيره على بناء قصر فرساي ونزعتي المعمارية « المتصنعة » وزخارفه الباذخة المهرشة . والروكوكو rococo كلمة جاءت عن الكلمة الفرنسية rocaille التي تعني « نقوش الصخور » ، ويعبر المصطلح نفسه بصورة أساسية عن أسلوب للزخرفة الداخلية ، منافض لأسلوب زخرفة قصر فرساي المقتل ، ويقوم في جوهره على استخدام زخارف على شكل أقواس متقاطعة ومتقابلة وبلغ ذروته سنة ١٧٢٠ ، بتبنيه لنظرية الزخارف المتطابقة المتسلسلة القائمة على المنحنيات والأقواس .

٤ - ابشتين . (سيرجياكوب ابشتين) ١٨٨٠ - ١٩٥٩ . ولد في نيويورك وذهب إلى

باريس سنة ١٩٠٢ ، وعاش في إنجلترا سنة ١٩٠٥ . من المثاليين المجددين الذين أثاروا ضجة كبيرة حول أعمالهم . وبدأت الضجة حوله بالتمثيل التي صنعها لرابطة الاطباء البريطانيين سنة ١٩٠٧ . ويتميز تماثله البرونزية النصفية بضخامة أحجامها وملامحها غير العادية ، مما يرجع الى أسلوبه الخاص القائم على « تقضين » الملامح أو « كرمشتها » ، متأثرا في ذلك ببودان .

(ب) أريك جيل . نحات ونقاش ومثال وكاتب انجليزي . تعد « مواقف الصليب » و « كاندرانية وستمينستر » و « برومبيرو وأريل » و « ميني الاذاعة » أشهر أعماله للفن .

٥ - Cantabrian هو الاسم الذي يطلق في علم الجغرافيا القديم على سكان ذلك القسم من اسبانيا الذي يقع جنوب خليج بسكاي . وقد اشتهر سكان هذا الاقليم بصمودهم في وجه الغزو الروماني « أوغسطس وأجريبا » ، ورغم خضوعهم للرومان الا انهم لم يعتبروا « ولاية » رومانية أبدا . ويفخر « الياسك » ، شعب جبال البيريني الشهير ، بأنهم سلالة الكانتبريين المباشرة .

٦ - العصر الباليوليت هو العصر الحجري القديم ، « العصر النيوليتي » هو العصر الحجري الحديث و « العصر الأورينيكي والعصر المجدليني » : فترتان جاءتا في التقسيم الانساني والجيولوجي الذي وضعه علماء التاريخ الطبيعي (في مصادرنا - جوزيف وماندل روس وروم وبول) ، عن كتاب « دهاليز الزمن » للاستاذين بيك وفليدر (مطبعة جامعة أوكسفورد) . وتتميز الفترتان بأنهما قد جاءتا في اعقاب العصر الجليدي الرابع من ناحية ، وببده الزراعة الجماعية المستقرة من ناحية أخرى ، وجاءت بينهما الفترة السولترية التي بدا فيها استئناس الحيوان الزراعي .

٧ - النزعة الأنيمية animism مصطلح يستخدم عادة لتعريف نظرية العالم الألماني : شتال Shtal الذي بدأ في اوائل القرن ١٨ بتطوير وتعديل النظرية الكلاسيكية القائلة باسناد المبادئ الحيوية الى الروح أي أن الروح هي العامل الذي يتحكم في وظائف الحياة الحيوانية العادية في الانسان ، بينما ترجع هذه النظرية نفس تلك الوظائف في الحيوان الى القوانين الميكانيكية للجسم . وتقول نظرية شتال بأن الانسان المتوحش يفسر كل الظواهر الخارجية بأفكار ناتجة من وعيه الخاص لها . وحينما بدأ في التفكير في نفسه ، قادته ظواهر النوم والأحلام والموت والانعاش الى الفكرة القائلة بأنه يتكون من جزئين - الجزء الأكثر وضوحا وهو الجسم ، ثم جزء داخلي أكثر جوهرية وخفاء هو النفس أو الروح . وهذه الأخيرة قادرة على الانفصال عن الجسم في فترات متراوحة (أثناء النوم أو الغيبوبة) حيث تتجول بعيدا لتقوم بمغامرات مختلفة . فالموت إذن هو الانفصال النهائي والأبدى بين الروح والجسم . ولا يتضمن هذا الا الاضمحلال . والدمار للجسم ، أما الروح فلا تتأثر من ذلك بشيء . ويقول تايلور ، ويعتبر دافى على كلامه ، إن هذا الاعتقاد عن انقسام الوجود الانساني الى الجسم والروح ، قد أدى لدى المتوحشين الى عبادة الاسلاف من ناحية ثم إلى النزعة التوتمية من ناحية أخرى . فالأنيمية كانت مرحلة مبكرة من تطور الدين سبقت السحر والوثنية والتوحيد .

٨ - الطاوية : Taoism اسم أقدم وأهم أديان الصين القديمة ، أسسه الفيلسوف الصينى لاوتسى . والاسم مشتق من الـ لاوتسى الذى أطلق عليه « طاو » ومعناه الحرق « الطريق » . أو المسار . لذلك فقد قسر لاوتسى الاله بأنه قد اكتسب المعنى الرمضى « لطريقة السلوك الصحيحة » ، كما أن كلمة « طاو » تشير الى « الكلمة » Logos . . يرجع أصل كل الأشياء إلى طاو . وتطبق مع مشيئته . ثم إلى طلو تعود . ويمكن أن يوصف طاو بأنه ^(١) المطلق بمعنى كلية الوجود والأشياء ^(٢) عالم الظواهر ونظامه ^(٣) الطبيعة الاخلاقية للرجل الطيب والمبدأ الذى يسير عليه فى أعماله .

٩ - ويزلى : Wesley جون ويزلى (١٧٠٣ - ١٧٩١) مصلح دينى انجليزى . اشترك مع أخيه تشارلز ويزلى فى تأسيس كنيسة الميثوديين Methodists وكان له نشاط كبير فى توطيد دعائم الحكم الانجليزى والكنيسة الانجيلية فى أمريكا الشمالية أما ما يهمنا فهو الإشارة الى محاولة ويزلى ربط الكنيسة الميثودية بحركة عمال المناجم فى كنتزروود . وبرستول سنة ١٧٣٩ التى انفجرت نتيجة لنقص الطعام وارتفاع اسعاره .

١٠ - بوزويل . جيمس بوزويل (سنة ١٧٤٠ - ١٧٩٥) - كاتب ترجمة د . صامويل جونسون وتعد هذه الترجمة واحدة من أعظم الترجمات فى عصرها . اشتهرت الترجمة بالمجهود الذى بذله بوزويل فى جمع التفاصيل الدقيقة الكثيرة عن حياة جونسون ، وهى التفاصيل التى بنى عليها مادة كتابه « حياة صامويل جونسون » . ومن هنا جاء المصطلح « بوزويل Boswellian » ، للتعبير عن نفس طريقة بوزويل .

١١ - أوسيان : Ossian هو الشاعر الملحمى الذى زعم جيمس ماكفيرسون أنه مؤلف ملحمتى « فينجال » ، « تيمورا » . وقد هاجم النقاد هذا الزعم (فى مصادرنا د . بلاير) على أساس مقارنة أعمال أوسيان الشعرية (الدرامية والفنائية) بأشعار الملحميين وأناشيدهما .

١٢ - الفن واليهود باعتبارهم جنسا - قد نستطيع التسليم بأن الخصائص القومية العامة للشعب معين تلعب دورا معينا فى تشكيل سمات فن هذا الشعب . ولا شك أن تلك الخصائص القومية إنما تعتمد اعتمادا مطلقا على المناخ الاجتماعى السائد ، الجغرافى والاقتصادى والسيسى والفكرى . فالفن بوصفه ظاهرة اجتماعية وجزءا من البناء الفوقى أو العلوى للمجتمع ، يعكس مقدار تطور قوى الانتاج - البشرية والتكنولوجية - وتطور علاقات الانتاج على المستويين الاقتصادى والسيسى ، يعكسهما من خلال امتصاصات الفنان الاجتماعية والفكرية من ناحية ومن خلال تكوينه هو النفسى والعقل الذاتى الخاص . الفن بهذا المفهوم جزء لا يتجزأ من البناء الاجتماعى ذاتا ويحتل جزءا من السمات القومية العامة للشعب المعين أو « القومية المعنية » . ونحن لا يمكننا التسليم بأن اليهود هم « قومية » معينة . فهم لا يقيمون فى أرض واحدة . ولا يتكلمون لغة واحدة ولا تربطهم علاقات سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية واحدة . بل إن تكوينهم النفسى بحكم تشمتهم التاريخى وسط شعوب مختلفة أخذوا عنها لغاتها وخضعوا لظروفها الاقتصادية والسياسية والفكرية - وتخلوا عن لغتهم الأصلية العبرية القديمة وتلاشت واندثرت مؤثراتهم الفكرية القديمة بحكم زوال كل الظروف

التي خلقت هذه المؤثرات - نقول أن تكوينهم الفكرى القديم ، الذى تشكل فى ظروف تاريخية
سحيقة ومندثرة - قد تلاشى الى غير رجعة ، حتى ولو سلمنا بوجود الدين الواحد الذى
يجمعهم ، فالدين - فى مجال التكوين النفسى والفكرى للشعب المعين - يلعب دورا جزئيا الى
جانب دور اللغة وثقافتها والى جانب التاريخ السياسى والاجتماعى للشعب ومؤثراته العيفة
النافذة .

من ذلك كله نرفض فكرة المؤلف القائلة بخصائص معينة - للعقيدة اليهودية اولفن
اليهودى . ليس هناك فن يهودى معاصر لانه لا يوجد « شعب » او « قومية » يهودية
معاصرة ، بل ولا تاريخية طوال عشرين قرنا مضت من الزمان ... اليهودى الالمانى ينتج فنا
المانيا لانه نشأ وتكونت عقلية فى ظل ظروف المجتمع الالمانى ، وهكذا نشأت وتكونت سلالته
التي انجبته طيلة ثمانين جيلا من اجداده .

فهرس

الموضوع	الصفحة
١ - تعريف الفن	٩
٢ - الإحساس بالجمال	١٠
٣ - تعريف الجمال	١٠
٤ - الفرق بين الفن والجمال	١١
٥ - الفن باعتباره حداً	١١
٦ - المثال الكلاسيكى	١٢
٧ - الفن وليس الشكل الواحد	١٣
٨ - الفن وعلم الجمال	١٣
٩ - الشكل والتعبير	١٤
١٠ - القطاع الذهبى	١٥
١١ - حدود التناغم الهندسى	١٦
١٢ - التشويه	١٧
١٣ - التصميم	١٨
١٤ - العنصر الشخصى	١٩
١٥ - تعريف التصميم	٢٠
١٦ - تعريف الشكل	٢٠
١٧ - ماذا يحدث حينما ننظر إلى الصورة	٢١

الصفحة

٢١	١٨ - تسرب الانفعال
٢٣	١٩ - النزعة العاطفية
٢٣	٢٠ - ضرورة الشكل
٢٣	٢١ - المضمون
٢٤	٢٢ - فن بغير مضمون: الفخار
٢٥	٢٣ - الفن المجرد
٢٥	٢٤ - فن إنسانى: البورتريه (الصورة الشخصية)
٢٧	٢٥ - القيم النفسية
٢٨	٢٦ - عناصر العمل الفنى
٢٩	٢٦ أ- الخط
٣٢	٢٦ ب- النغم والدرجة،
٣٤	٢٦ ج- اللون
٣٧	٢٦ د- الشكل
٣٩	٢٧ - الوحدة
٤١	٢٨ - الأشكال البنائية

- ٢ -

٤٣	٢٩ - الفن البدائى
٤٤	٣٠ - صور البوشمان
٤٦	٣١ - مغزى الفن البدائى
٤٧	٣٢ - الفن الهندسى والعضوى
٤٨	٣٣ - امتزاج المبادئ الهندسية والعضوية
٤٩	٣٤ - الفن والدين

٥١ ٣٥ - الفن والإنسانية
٥٣ ٣٦ - فن الفلاحين
٥٥ ٣٧ - الفن القومي: مصر
٥٦ ٣٨ - الفن القبطي
٥٧ ٣٩ - الأهرام
٥٨ ٤٠ - العمارة المصرية
٥٩ ٤٠ أ - فن ما قبل كولومبس
٦٢ ٤١ - أصل النماذج التاريخية
٦٣ ٤٢ - الفن الصيني
٦٧ ٤٣ - الفن الفارسي
٧٠ ٤٤ - الفن البيزنطي
٧١ ٤٤ أ - الفن الكلتى
٧٤ ٤٥ - الوصول إلى الفن المسيحى
٧٥ ٤٦ - القوى المادية وغير المادية
٧٦ ٤٧ - تأثير الكنيسة
٧٦ ٤٨ - الفن القوطى
٧٧ ٤٩ - الفن القوطى الإنجليزى
٧٨ ٥٠ - فن النهضة
٧٨ ٥١ - رسومات الأعلام الإيطاليين
٧٩ ٥٢ - فن الرسم
٨١ ٥٣ - الفن الذهنى
٨٢ ٥٤ - الواقعية

٨٣	٥٤ - الواقعية التمثيلية والواقعية الحرفية
٨٥	٥٦ - الطبيعية
٨٧	٥٧ - روبينز
٩٠	٥٨ - الجريكو
٩١	٥٩ - الباروك والروكوكو
٩٣	٦٠ - تعريف الباروك
٩٤	٦١ - تعريف الروكوكو
٩٥	٦٢ - معنى الروكوكو
٩٧	٦٣ - تصوير المناظر الخلوية
٩٩	٦٤ - التقليد الإنجليزي
١٠١	٦٥ - جينزبرو
١٠٣	٦٦ - بليك
١٠٧	٦٧ - تيرنر
١١١	٦٨ - الفن والطبيعة
١١٣	٦٩ - كونستابل
١١٣	٧٠ - ديلاكروا
١١٩	٧١ - الانطباعيون
١٢٢	٧٢ - رينوار
١٢٣	٧٣ - سيزان
١٢٦	٧٤ - فان جوخ
١٢٩	٧٥ - جوجان
١٣١	٧٦ - هنري روسو

١٣٣	٧٧ - بيكاسو
١٣٥	٧٨ - شاجال
١٣٦	٧٩ - العامل الجنسي
١٣٧	٨٠ - الغنائية والرمزية
١٣٨	٨٠ أ - التعبيرية
١٤٢	٨١ - بول كلي
١٤٤	٨١ أ - ماكس أرنست
١٤٦	٨١ ب - سالفادور دالي
١٤٩	٨١ ج - فن النحت الحديث
١٥٤	٨٢ - هنرى مور
١٥٧	٨٢ أ - باريار أهيبورث

- ٣ -

١٦١	٨٣ - وجهة نظر الفنان
١٦١	٨٤ - وجهة نظر تولستوى
١٦١	٨٥ - تولستوى ووردزورث
١٦٢	٨٦ - وجهة نظر أخرى: ماتيس
١٦٤	٨٧ - اتصال: الإحساس والفهم
١٦٥	٨٨ - الفن والمجتمع
١٦٦	٨٩ - إرادة التشكيل
١٦٦	٩٠ - القيم النهائية
١٦٧	٩١ - تعليقات الترجمة



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque d'Alexandrie

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٧٩٣٤

I.S.B.N 977- 01 - 5705 - 8

مكتبة الأسرة



بسعر رمزي مائة وخمسون قرشاً

بمناسبة

مهرجان الفراعنة للجمع

المؤلف هريبرت ريد (١٨٩٣ -
١٩٦٨) الناقد والشاعر البريطاني يكاد
يكون أشهر نقاد ومؤرخي الفنون
التشكيلية، وأحد أبرز من طوروا جماليات
هذه الفنون في العالم الناطق بالإنجليزية
خلال القرن العشرين. وهو واحد من أبرز
عقول حركة الحداثة التي ارتبطت
بالاتجاهات التجريدية، رغم ميوله
الرومانتيكية القومية.
وبعد كتاب «معنى الفن» أحد وأول
أشهر ثلاثة كتب له في فلسفة الفن
وجمالياته.

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب